

GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

POITIERS

TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES

4, RUE DE L'ÉPERON, 4

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

FRANÇOIS LENORMANT
Professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale

QUATRIÈME ANNÉE
1878

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE DE LA FAYETTE, PRÈS L'OPÉRA

Lyon, Georg. — **Marseille** Samat. — **Vienne**, Gérold et Cie.
Londres, Dulau et Cie. — **Leipzig**, Twietmeyer. — **Bruxelles**, Lebègue et Cie.
Amsterdam, Van Bakkenès. — **Rome**, Bocca frères, Spithöver.
Milan, Dumolard frères. — **Naples**, Ricc. Marghieri de Gius. — **Florence**, Wurtemberger.

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

LETTRE A M. LE BARON DE WITTE

SUR UN SARCOPHAGE CHRÉTIEN PORTANT L'IMAGE DES DIOSCURES.

(PLANCHE 1.)

Mon cher ami,

Des fouilles opérées, en 1844, dans les Aliscamps d'Arles ont mis au jour un sarcophage chrétien dont la décoration exceptionnelle attire l'attention. Divisé en quatre tableaux qu'encadrent des arcades, il offre, à chacune de ses extrémités, une figure d'homme nu, armé de la lance, tenant un cheval par la bride et conforme au type traditionnel sous lequel on représente les Dioscures. Le deuxième sujet de gauche nous montre un jeune homme imberbe sur l'épaule duquel une femme, couverte d'un voile, pose la main; celui qui suit, un personnage plus âgé et barbu portant un *volumen* et serrant la main d'une autre femme également voilée. A terre, un faisceau de *volumina*, attachés par un lien, est posé entre eux. Je viens de dire que les figures sculptées aux extrémités de la tombe offrent le type exact des Dioscures; c'est ainsi et à la même place qu'on les voit sur quatre sarcophages, à Tortone (1), à Pise (2), à Tipasa (3), et sur un autre

(1) Mabillon, *Iter italicum*, p. 223.

(2) Lasinio, *Raccolta di sarcofagi del Campo Santo di Pisa*, tav. 91 et 101.

(3) *L'Illustration*, 5 septembre 1874, p. 155, et Héron de Villefosse, *Rapport sur une mission archéologique en Algérie*, p. 31. Il existe une bonne photographie de ce monument.

encore que mon savant confrère, M. de Laurière, me signale, dans le département de l'Oise, chez M. le duc de Mouchy (1); une différence pourtant doit être relevée pour notre marbre, car, tandis que les frères d'Hélène sont uniformément représentés tous deux jeunes et sans barbe, ici, le cavalier de gauche est seul imberbe, et celui de droite est barbu.

Le christianisme de ceux auxquels a appartenu cette tombe ne se montre qu'accessoirement, et par les bas-reliefs des faces latérales; sur l'une est la multiplication des pains et des poissons; sur l'autre une scène fréquemment répétée dans les bas-reliefs funéraires des fidèles de Rome et de la Gaule, et dont j'aurai à parler ailleurs en même temps que des personnages sculptés dans les retombées des arcades (2).

Un antiquaire arlésien, qui s'est longuement et à plusieurs reprises occupé de ce marbre, pense qu'il s'agit ici d'une scène de fiançailles d'abord, puis d'une scène de mariage; les deux cavaliers d'âge différent indiquent, ajoute-t-il, que l'époux a pendant toute sa vie suivi le métier des armes (3). Un savant religieux, qui a consacré à nos sarcophages chrétiens une étude fort intéressante, reconnaît de même ici un mariage, puis une scène d'adieux, au moment d'un voyage funeste entrepris sur la mer et que symbolise la présence de Castor et de Pollux (4).

Je ne vois pas tout à fait de même, et je hasarderai une troisième interprétation, en m'attachant à l'appuyer sur les données fournies par les textes et les monuments antiques.

Si l'on veut admettre que cette tombe ait été soit un cénotaphe, soit la cuve funéraire ayant reçu des ossements rapportés d'un pays lointain, ses dimensions étroites ne permettent pas de supposer ici le fait d'un double ensevelissement. Le marbre représente donc, selon

(1) Cette tombe a, paraît-il, été apportée d'Italie.

(2) *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, notice n° XXXI (sous presse).

(3) Estrangin, *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique de Rome*, 1844, p. 12; *Revue archéologique*, 1844, p. 127; *Description de la ville d'Arles*, p. 146, 239, 470.

(4) Le R. P. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, Décoration d'églises*, p. 80.

toute apparence, un même personnage figuré d'abord près de sa femme, puis dans une de ces scènes d'adieux suprêmes souvent signalées sur les tombeaux (1).

Un trait particulier du bas-relief sollicite mon attention.

Sur notre sarcophage, je le répète, et par un fait exceptionnel, un seul des Dioscures porte la barbe, et si le sculpteur l'a placé auprès du personnage barbu, tandis que le héros et le jeune homme imberbes se voient l'un près de l'autre, la cause de cette disposition me paraît devoir être cherchée dans une coutume familière aux anciens, celle de diviniser les morts. Je n'ai pas à rappeler ici les apothéoses officielles dont on honorait les souverains défunts; c'est devant un monument privé que nous place le sarcophage d'Arles, et c'est seulement des divinisations privées, comme celle de Tullia, fille de Cicéron (2), que je dois m'occuper dès lors.

La représentation du mort sous les traits d'une divinité accompagnait souvent cette marque de pieux regrets, et l'on me permettra de le montrer par quelques exemples.

Dans le temple de la Vénus Capitoline, se trouvait, au rapport de Suétone, l'image sculptée d'un enfant de Livie qui l'avait fait représenter en Cupidon (3), et Apulée parle d'une veuve consacrant à son mari, pour lui rendre les honneurs divins, une statue qui le figurait sous les traits de Bacchus (4). Quelques stèles athéniennes nous montrent des femmes défuntes avec le costume d'Aphrodite ou de Héra, et M. Heuzey a dessiné, en Macédoine, un marbre funéraire où se détachent les images de deux enfants représentés en Apollon et en Diane (5).

(1) Voir pour les scènes de l'espèce, Clarac, *Musée du Louvre*, bas-reliefs, pl. 152, n° 263; Labus, *Museo Mantovano*, t. I, p. 299, etc. Une interprétation nouvelle, très-ingénieusement développée par M. Ravaisson au t. Ier de ce recueil, montre dans ces *représentations* les images des morts se retrouvant dans le monde élyséen. La compétence me manque pour me prononcer entre ce système séduisant et celui qu'on a suivi jusqu'à ce jour.

(2) Cic., *Ad Atticum*, XII, 36.

(3) « Cujus effigiem in aede Capitolinae Veneris Livia dedicavit » (Suet., *in Calig.*, VII).

(4) « Imaginem defuncti, quam ad habitum Liberi formarat, adfixa servitio, divinis percolens honoribus » (*Metam.*, lib. VIII, éd. Oudendorp, t. II, p. 527).

(5) Heuzey, *Mission de Macédoine*, p. 236. Cf. Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 225, 226.

Parmi les monuments de cet ordre il en est surtout un qu'il importe de rappeler ici.

En 1792, à Rome, on a trouvé, près de Saint-Sébastien, un tombeau renfermant un autel avec l'inscription suivante :

FORTVNAE
SPEI·VENERI
ET MEMORIAE
CLAVD·SEMNES
SACRVM

Un autre marbre de la même sépulture portait ces mots :

HVIC·MONVMENTO·CEDET
HORTVS·IN·QVO·TRICLIAE
VINIOLA·PVTEVM·AEDICVLAE
IN·QVIBVS·SIMVLACRA·CLAVDIAE
SEMNES·IN·FORMAM·DEORVM etc.

Les divinités sous les traits desquelles on avait figuré la défunte étaient celles que nomme la première inscription : la Fortune, Vénus et l'Espérance ; la statue de cette dernière, qui fut retrouvée, reproduisait les traits d'une tête de Claudia Semné, sortie des mêmes fouilles ; les tympans de deux édicules du monument présentaient en outre, l'un, le globe, le gouvernail, la roue de la Fortune ; l'autre, des attributs de Vénus : la couronne portée par deux Amours, une branche de pommier avec son fruit et la colombe (1).

A côté de ces témoignages, j'en dois encore placer un autre tiré d'un ordre de documents trop négligés peut-être et qui, bien que justement suspectés, n'en offrent pas moins parfois, pour qui les interroge avec prudence, une source de renseignements utiles. Je veux parler des Actes des martyrs exclus avec raison par Ruinart de son recueil des *Acta sincera*, mais dont certaines parties, exemptes d'interpolations, présentent un caractère sérieux d'antiquité.

(1) Voir pour ce monument, Zoëga, *De origine et usu obeliscorum*, p. 370; Marini, *Arvali*, p. 36 et 822; Wolf et Buttmann, *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, t. I, p. 534 et suiv.

Telle est l'histoire du martyre de sainte Eugénie, récit chargé de circonstances romanesques et bizarres, où je relève un trait semblable à ceux que je viens de signaler.

Il s'agit là d'une jeune fille qui, voulant se consacrer à Dieu, s'enfuit de la maison de son père resté païen. Les aruspices, les devins auxquels on recourt pour la retrouver, répondent par ces mots si fréquents dans les textes antiques : « Les dieux l'ont enlevée (1) ». On la croit morte, et le père au désespoir lui consacre une statue d'or faite à son image et qu'il adore comme celle des immortels (2).

Une pensée semblable a fait représenter, selon moi, dans le bas-relief d'Arles, le défunt sous les traits des Dioscures, comme on en honorait d'autres ailleurs sous la figure de Diane, d'Apollon, de Cupidon, de Bacchus, de Junon, de la Fortune, de Vénus et de l'Espérance. L'anomalie qui nous montre ici d'un aspect et d'un âge différent les fils jumeaux de Léda, en donne la preuve, si l'on remarque que le Dioscure et l'homme barbus se trouvent l'un près de l'autre, tandis que le Dioscure imberbe est placé près du jeune homme sans barbe. J'incline dès lors à penser que les têtes de ces héros, dieux funéraires (3), et dont le mythe bien connu offre, comme notre bas-relief, l'image de l'existence et de la mort, ont été taillées par le sculpteur à la ressemblance du défunt ; le Dioscure imberbe symboliserait l'époux vivant, l'autre ce même personnage qui, descendu au tombeau, nous est montré, comme si souvent ailleurs, pressant la main de sa compagne.

Bien que les personnages soient ici d'une taille un peu courte, notre marbre n'est pas sans élégance, et je crois pouvoir l'attribuer à une époque plus ancienne que la plupart des sarcophages des fidèles d'Arles ; il remonterait ainsi aux premières années du quatrième siècle.

(1) Burmann, *Anthologia*, t. II, p. 87, 221, 222, 691 ; Marini, *Arvali*, p. 522 A, 635 A ; Orelli, nos 4608, 4840, etc. Rapprocher de ces textes les monuments représentant, par une allusion à la disparition des défunts, l'enlèvement de Proserpine et celui de Ganymède.

(2) Surius, 25 decemb. § 13 ; Rosweyde, *Vitae Patrum*, p. 343, *Vita S. Eugeniae*, c. 8.

(3) Sur une lampe publiée par S. Bartoli, les Dioscures sont représentés aux pieds de Pluton (*Lucerne antiche*, parte seconda, tav. VIII).

La différence de travail qui se remarque entre les bas-reliefs latéraux et ceux de la face principale existe de même sur les autres tombes chrétiennes ; je ne saurais donc dire si ces sujets ont été exécutés, après coup, sur les petits côtés d'un marbre préparé pour des gentils, ou si des fidèles ont accepté, sinon commandé le sarcophage tel que nous le voyons. Dans cette dernière hypothèse, il y aurait ici une nouvelle marque de l'influence que les idées païennes avaient gardée sur l'esprit de quelques chrétiens aux premiers siècles de l'Église.

Agréez, etc.

EDMOND LE BLANT.

LETTRE A M. FR. LENORMANT

SUR LES APOTHÉOSES PRIVÉES CHEZ LES ANCIENS.

Mon cher ami,

Il a été plusieurs fois question dans la *Gazette archéologique* d'une inscription grecque, ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΗΝ, gravée sur la base d'une statue de marbre, représentant une jeune femme debout et voilée, trouvée à Aptéra, dans l'île de Crète (1).

On a dit que cette Claudia, mise au rang des dieux, devait appartenir à la famille impériale, et l'on a cherché, mais en vain, quelle pouvait être cette princesse dont l'histoire ne fait pas mention. La coiffure de la jeune femme indique une statue faite au premier siècle de l'ère chrétienne et une personne ayant vécu à l'époque des Flaviens, Titus ou Domitien. En effet, la coiffure qu'on remarque dans cette statue se retrouve sur la célèbre pierre gravée portant la signature d'Évodus, conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, pierre qui nous offre le portrait de Julie, fille de Titus (2).

(1) *Gazette arch.*, 1876, pl. 12. Voir les notes de MM. S. Trivier, Héron de Villefosse et A. Sorlin-Dorigny, année 1876, p. 36, 37, 92 et 150 ; année 1877, p. 38. *Cf. Revue arch.*, sept. 1876, p. 213.

(2) A. Chabouillet, *Catal. des camées et des pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, n° 2089. Paris, 1858.

Mais, chose étrange, on ne s'est pas souvenu des apothéoses privées. C'était un usage bien ancien chez les Grecs aussi bien que chez les Romains, que de rendre des honneurs héroïques et même divins à de simples particuliers de tout âge et de tout rang. Ces consécrations ont précédé de plusieurs siècles les apothéoses officielles, les divinisations des empereurs romains et des membres de leur famille. C'était une coutume familière aux anciens et qui rentrait tout à fait dans les idées du polythéisme ; l'on en rencontre de nombreux exemples dans les auteurs de l'antiquité. Un des plus connus et des plus frappants nous est fourni par Cicéron, lui qui avait hautement désapprouvé et blâmé ce culte superstitieux rendu aux morts : *Adduci non possem*, avait-il dit, *ut quemquam mortuum conjungerem cum immortalium religione* (1). Et toutefois, quand sa fille Tullia vint à mourir à la fleur de l'âge, le père inconsolable voulut lui rendre des honneurs extraordinaires, en un mot lui décerner une apothéose éclatante (2).

Vous venez de lire la lettre que M. Edmond Le Blant m'a fait l'honneur de m'adresser au sujet d'un sarcophage chrétien, portant l'image des Dioscures, lettre dans laquelle mon savant confrère et ami a cité plusieurs traits qui rappellent les honneurs divins rendus à de simples particuliers, et, entre autres traits de cette espèce, celui d'une Claudia Semné figurée sous la forme de l'Espérance et avec les attributs de Vénus et de la Fortune (3).

Il y a plus de quarante ans, lorsque je travaillais avec votre illustre père, nous avions abordé, dans quelques pages de l'*Élite des monuments céramographiques*, la question des apothéoses privées; mais, la nature de l'ouvrage ne comportant pas des développements étendus,

(1) *Philipp.*, I, 6, 13. Cf. II, 43, 110, ed. Orelli.

(2) Cic., *Epist. ad Atticum*, XII, 36. Cf. le remarquable mémoire de l'abbé Mongault : *Remarques sur le fanum de Tullia, fille de Cicéron*, dans le premier volume des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, p. 370 et suiv.

(3) Zoëga, *De origine et usu obeliscorum*, p. 370. Cf. les autres citations indiquées par M. Edmond Le Blant, *supra*, p. 4. Orelli (*Inscript. lat. select.* n° 4456) a reproduit les trois inscriptions de ce remarquable tombeau. D'après une lettre qui m'a été adressée de Rome par M. Henzen à la date du 2 avril 1877, la seconde des inscriptions du recueil d'Orelli se trouve aujourd'hui à la Galerie lapidaire au Vatican ; mais on ignore ce que sont devenues les autres inscriptions, ainsi que la statue et les sculptures accessoires. D'après Zoëga (*loc. cit.*) le monument de Claudia Semné avait été trouvé en 1792 dans une vigne près de la voie Appienne, et tout ce qui avait été retiré des fouilles avait été porté au palais Altieri à Rome.

nous nous étions bornés à citer certaines stèles athéniennes sur lesquelles paraît la défunte, tantôt avec les attributs d'Aphrodite, tantôt avec ceux de Héra, tandis que le défunt figure sous les traits de Dionysos (1). Nous avions aussi rappelé que les jeunes filles mortes à la fleur de l'âge étaient assimilées à Coré enlevée par Hadès et les jeunes gens à Ganymède ravi par l'aigle de Jupiter (2).

Enfin, à la séance de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres du vendredi 14 décembre 1877, j'ai annoncé que je préparais un mémoire sur les apothéoses privées chez les anciens, que dans ce mémoire étaient cités des textes et des monuments figurés qui confirmaient la thèse soutenue par mon savant confrère. En même temps j'ai mis sous les yeux de l'Académie le dessin d'un monument très-curieux, conservé à Rome, au Musée du Vatican (3). C'est une épitaphe consacrée à la mémoire de quatre frères ; le père Pomponius Eudæmon et la mère Pomponia Helpis dédient ce monument à leurs fils et à eux-mêmes. Sur le devant est un bas-relief dans lequel sont représentés quatre personnages en pied, et sur les côtés on voit les bustes du père et de la mère avec leurs noms ; au-dessous du premier buste est figuré l'aigle, au-dessous du second le paon, et ces oiseaux assimilent les deux époux, dès leur vivant, aux deux plus grandes divinités de l'Olympe, Jupiter et Junon.

Pour conclure, je dirai donc que la statue de marbre trouvée à Aptéra ne représente qu'une femme romaine, ou peut-être grecque, du premier siècle de l'ère chrétienne, une simple citoyenne nommée Claudia, mais qui n'appartenait pas du tout à la famille impériale.

Agréez, etc.

J. DE WITTE.

(1) T. I, p. 225 et 226.

(2) *Ibid.*, p. 22 et 34 ; t. II, p. 350.

(3) Salle du Bige, n° 610. — Ce monument funéraire est signalé par Zoëga, *De origine et usu obeliscorum*, p. 653.

J'ajoute ici qu'Eckhel (*Doctr. num vet.*, t. IV, p. 342 et suiv.) a donné un catalogue des personnages mis au rang des héros, figurés sur les monnaies grecques, et que Millin, dans la *Galerie mythologique* (t. II, p. 241 et p. 245) a consacré deux paragraphes aux apothéoses : *Princes divinisés, honneurs héroïques rendus à des particuliers.*

LAOCOON ET SES FILS, PEINTURE DE POMPÉI.

(PLANCHE 2.)

Lorsque j'ai publié, il y a deux ans, dans la *Gazette archéologique* (1), à l'occasion d'une tête de marbre du Musée Fol à Genève (2), un essai sur les fragments plus ou moins authentiques, signalés jusqu'à ce jour, de répliques sculpturales du fameux groupe de Laocoon, c'est avec intention que j'ai laissé de côté la peinture murale découverte à Pompéi (dans la maison n° 20 de l'*insula* 14 de la VI[e] région), laquelle à ce moment venait d'être éditée dans les *Annales de l'Institut de Correspondance archéologique* avec un intéressant travail de M. A. Mau (3). C'est qu'en effet, contrairement à l'opinion soutenue avec talent par ce savant, je considérais la peinture comme n'ayant aucun rapport, même éloigné, avec le groupe exécuté en commun par les Rhodiens Agésandre, Polydore et Athénodore.

Avais-je raison? Les lecteurs de notre recueil pourront en juger par eux-mêmes en étudiant la planche 2, où cette peinture a été reproduite. Elle appartient à la troisième classe dans le système de classification par styles des peintures pompéiennes, adopté par M. Mau et M. Overbeck, mais encore contesté par M. Heydemann. On sait que, d'après la théorie des deux érudits qui suivent ce système, l'exécution des peintures de la troisième classe devrait être placée entre l'avénement d'Auguste et les environs de l'an 50 de notre ère.

La scène se passe en avant des murailles de Troie, décorées de festons comme pour une fête. L'artiste, par une bizarre fantaisie, en a fait plutôt les murs d'un jardin ou d'un bois sacré, puisqu'ils ne sont pas crénelés comme des fortifications et que ce sont les têtes des grands arbres qui s'élèvent par derrière, en les dominant, au lieu d'être les toits des édifices de la ville. La partie de la composition à la gauche du spectateur est détruite. Dans celle de droite on voit un autel préparé pour le sacrifice, où le feu brûle déjà, protégé par une sorte de toit en voûte (4). Derrière cet autel, dans le fond, *les Troyens* s'enfuient épouvantés du spectacle qui a frappé leurs regards, après avoir abandonné les vases du sacrifice. Le grand taureau blanc que l'on allait immoler s'échappe également. Au centre, *Laocoon*, déjà enlacé par

(1) 1876, p. 100 et s.

(2) *Gazette archéologique*, 1876, pl. 25. — M. Wieseler a récemment donné son opinion sur ce morceau (*Antiken in der sudwestlichen Schweiz*, dans les *Nachrichten von der Königl. Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen*, 1877, p. 633); il le considère comme incontestablement antique, mais il élève quelques doutes, qui ne me semblent pas justifiés, sur la question de savoir si la tête a réellement appartenu à une figure du fils aîné de Laocoon.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLVII, 1875, p. 273-289, pl. O.

(4) Sur cette particularité, que plusieurs monuments reproduisent, voy. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXIX, 1867, p. 106.

un énorme serpent, mais encore debout, s'est réfugié près d'un autel dont on ne voit plus que l'emmarchement. C'est en vain que le prêtre essaye de se débarrasser de l'étreinte du reptile. Il a les cheveux et la barbe blonds, la tête ceinte d'une couronne de feuillage. Son vêtement se compose d'une tunique rouge à manches, avec une bordure violette, et d'un court manteau violet qui flotte derrière ses épaules. L'*ocrea* chaussant celui de ses pieds qui reste visible est verte, lacée sur le devant, et laisse libres les orteils à son extrémité. Laocoon tourne ses regards avec une expression dramatique de pitié et d'angoisse vers l'*aîné de ses fils,* qui, enserré dans les replis d'un autre serpent et mordu par lui à l'épaule, est tombé un genou en terre auprès de l'autel de droite. A son tour, le jeune homme élève ses yeux vers son père, comme pour implorer du secours. La chlamyde jetée sur ses épaules est violette. Le cadavre du *plus jeune fils* du prêtre troyen, déjà mort, est étendu sur le sol en avant des marches de l'autel où se réfugie son père.

M. Mau a très-bien reconnu et montré que, dans cette peinture, l'artiste décorateur avait assez maladroitement tenté de créer de son propre fonds une composition originale de tableau, en inventant les accessoires pittoresques et en empruntant à la sculpture les trois figures principales. Mais peut-on admettre que l'œuvre de sculpture dont il s'est inspiré plus ou moins servilement pour ces figures était le groupe d'Agésandre et de ses collaborateurs ? Je le crois moins que jamais, et il me semble que rien ne peut mieux servir à écarter cette hypothèse que la comparaison avec la miniature du même sujet dans le Virgile du Vatican (1). Cette miniature nous offre le groupe que l'on admirait aux Thermes de Titus, introduit dans une composition picturale. Mais si l'on y a ajouté les figures accessoires du sacrifice, le temple et l'autel où s'est aussi réfugié Laocoon, espérant se mettre sous la protection des dieux, le groupe lui-même est conservé intact ; les mêmes serpents enlacent simultanément le prêtre et ses deux fils (2). On n'a pas séparé ces figures en changeant complétement l'attitude, comme il faudrait supposer que l'a fait l'auteur de la peinture de Pompéi, dans la théorie de M. Mau.

D'ailleurs il a positivement existé un autre type sculptural du groupe de Laocoon, complétement différent de celui des maîtres rhodiens et bien inférieur. Et c'est de cet autre type plastique que s'est inspiré le décorateur pompéien. Nous en avons la preuve formelle dans une statuette de bronze du Musée du Louvre (3), trouvée à Belâtre (Indre), qui est demeurée jusqu'à présent inédite et que nous reproduisons ici aux deux tiers des dimensions de l'original. Ce bronze, d'un très-médiocre tra-

(1) Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. VI, pl. XXII, n° 1 ; Mai, *Virgilii picturae antiquae*, pl. XXIV.

(2) Le Laocoon avec ses fils représenté sur un contorniate (Sabatier, *Description générale des médaillons contorniates*, pl. XIV, n° 11) dérive aussi sûrement du groupe d'Agésandre et de ses collaborateurs, bien qu'il en altère un peu plus la disposition.

(3) Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 440.

vail, présente un Laocoon incontestable, qui n'a plus rien de commun avec celui du Vatican, et dont la conformité d'attitude avec celui de la peinture est, au contraire, tellement frappante, que l'on peut restituer avec certitude d'après la statuette le mouvement du bras droit, manquant dans l'état actuel à ce dernier. Un des traits



communs les plus significatifs consiste dans le repli disgracieux, bizarre et que rien ne justifie, formé par le corps du serpent au-dessus de l'épaule gauche du personnage, comme une sorte de boucle qui la domine (1). La couronne qui ceint les cheveux de Laocoon est encore un point de similitude important. La seule divergence un peu saillante entre la statuette et la fresque se justifie complétement par la différence des conditions esthétiques entre les deux arts de la peinture et de la sculpture. Le bronze, restant fidèle aux données de la statue qu'il imite, montre Laocoon entièrement nu, comme l'ont aussi retracé Agésandre et ses collaborateurs, avec seulement un court manteau qui flotte derrière ses épaules. Le peintre, tenu à plus de fidélité dans la vraisemblance pittoresque, n'a pas osé se permettre la licence de donner ce costume par trop héroïque au prêtre à l'autel ; il l'a donc entièrement vêtu, tout en lui conservant le même mouvement.

(1) Ce trait suppose nécessairement, du reste, un original premier en bronze.

La question me paraît donc définitivement résolue par le bronze du Louvre. La peinture pompéienne de Laocoon a bien ses figures principales empruntées à une œuvre de sculpture, mais à une autre statue que le groupe des trois Rhodiens, au travail bien inférieur d'un artiste qui reste inconnu. Cette peinture ne fournit donc aucun élément à la question de savoir si le groupe du Vatican a été créé du temps de l'empereur Titus ou plusieurs siècles auparavant, question profondément controversée, qui roule tout entière sur un passage obscur de Pline (1), interprété dans le premier sens par Lachmann, dans le second par les maîtres qui ont le plus d'autorité en fait d'histoire de l'art (2). Une donnée réellement précieuse pour ce débat résulterait, au contraire, des fragments de terres-cuites de Tarse, conservés au Louvre, où M. Heuzey (3) pense trouver des débris de la composition du Laocoon. Mais, éloigné de Paris dans une petite localité de la Suisse, il ne m'est pas donné de parler de ces fragments en connaissance de cause. Je ne puis qu'exprimer un vœu qui est celui de tous les archéologues, c'est de voir bientôt le savant professeur, qui a le premier signalé ces fragments, publier d'une manière complète une découverte dont l'importance est très-grande pour l'histoire de la sculpture antique.

Léon FIVEL.

DIANE CHASSERESSE.

(PLANCHE 3.)

Le monument reproduit dans cette planche par la photoglyptie se trouve à Constantinople, au Musée de Sainte-Irène (4). C'est une stèle funéraire en forme de rectangle, qu'encadre une moulure et que surmonte un fronton flanqué de deux acrotères. Dans le rectangle, on voit une Artémis chasseresse dont les vêtements et la pose rappellent la Diane de Versailles (5), sans en avoir toutefois la

(1) *Hist. nat.*, XXXVI, 4, 11.

(2) Otfr. Müller, *Handb. d. Archäol.*, § 156, 1; Welcker, *Alte Denkmäler*, t. I, p. 322 et suiv.; Overbeck, *Schriftquellen*, p. 392.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XIV, p. 402.

(4) La provenance est par conséquent inconnue.

(5) *Musée français*, t. I, pl. II; *Musée Napoléon*, t. I, pl. LI; Bouillon, *Musée des antiques*, t. I, no 157 *a*; la monnaie de Philadelphie dans Taylor pl. XX; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 284; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XV, no 156. — Cf. l'intaille dans Millin, *Pierres gravées*, pl. CX; Müller-Wieseler, *Denkm.*, t. II, pl. XV, Combe, *Vet. pop. et reg. num. in Mus. Britann.*, pl. XI, no 6; et aussi le revers de la monnaie d'or d'Auguste, frappée en Sicile après la défaite de Sextus Pompée (*Thes. Morell.*, *August.*, pl. XI, no 33; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XV, no 157 *b*). Sur cette monnaie, le mou-

grâce et la beauté. Comme dans l'admirable statue conservée au Louvre, la déesse est vêtue de la courte tunique dorienne, qui laisse à nu les bras et les jambes et qu'une étroite ceinture retient à la taille. Un voile posé sur les épaules s'enfle derrière la tête et marque la rapidité de la course. La main gauche de la déesse tient un arc; la droite est levée. A voir cette main ouverte et d'une grandeur disproportionnée, cet index replié sur le pouce d'une manière si archaïque, si hiératique dirions-nous presque, on serait tenté d'y chercher un geste symbolique emprunté aux religions de l'Asie. Cependant un examen plus attentif montre au-dessus de l'épaule droite un carquois, qui se confond presque avec le voile. On voit même, entre le carquois et la main, un double trait indiquant la flèche que saisit la déesse. Le doute n'est donc pas possible sur l'action qu'accomplit notre divinité; elle s'apprête à lancer un trait.

A côté de la divine chasseresse se trouve son animal favori (1), la biche de Cérynée, dont les bois étaient d'or, au dire des poëtes de la Grèce (2). En même temps que la biche s'élance un chien, qui semble être de même race que celui de la Diane de bronze du Musée de Lyon (3).

Une inscription grecque, dont les caractères sont d'époque romaine, nous apprend que la stèle avait été placée par une femme nommée Epicarpia sur la tombe de son très-cher Agathéan.

ЄΠΙΚΑΡΠΙΑ ΑΓΑΘΕΑΝΙ	Ἐπικαρπία Ἀγαθεᾶνι
ΤѠ ΓΛΥΚΥΤΑΤѠ	τῷ γλυκυτάτῳ
ΜΝΙΑϹ ΧΑΡΙΝ	μν(ε)ίας χάριν

Quelques savants pensent que toute divinité représentée sur une stèle funéraire n'est autre que le mort lui-même dans son état d'immortalité. Mais ici l'apothéose ne peut pas avoir fait d'un jeune homme une Artémis. Il faut donc se souvenir de ce que Diane est, avec son frère Apollon, la déesse dont les flèches homicides moissonnent les jeunes gens qui meurent avant l'heure (4). C'est le rôle qu'elle a dans le mythe des enfants de Niobé, dont la représentation sur les sarcophages et sur les vases peints a une signification funèbre si caractérisée.

vement des bras est le même que dans notre stèle; mais la déesse n'y est pas accompagnée de la biche, et elle ne porte pas la tunique dorienne mais bien la tunique talaire.

(1) La biche et le chien se trouvent d'une manière fort analogue auprès de Diane dans une statue du Musée de Naples (Clarac, pl. 570 B, nº 1224 B). Auprès des pieds d'une autre, au Musée de Dresde, le chien saisit une biche blessée (*Augusteum*, pl. CI; Leplat, pl. LIX; Clarac, pl. 570, nº 1216). La biche se dresse pour caresser la déesse dans la belle Diane de la Glyptothèque de Munich (Clarac, pl. 566, nº 1246 B; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XVI, nº 168).

(2) Schol. ad Pind., *Olymp.*, III, 52.

(3) *Gazette archéologique*, 1876, pl. 13.

(4) Homer., *Iliad.*, Ω, 605 et s.

Artémis peut être ainsi envisagée comme une divinité meurtrière et infernale, et c'est à ce titre qu'elle figure sur notre stèle, élevée sans doute par une mère sur la tombe de son fils. De là l'importance donnée au geste de sa main droite, que le sculpteur a exagéré pour le mieux préciser et appeler sur lui l'attention. La flèche que la déesse puise dans son carquois est celle qui donne la mort. Aussi les sculptures des sarcophages la représentent quelquefois dans cette attitude même, quand, avec son frère, elle frappe les Niobides (1). Il est surtout intéressant de se reporter ici à un vase peint à figures rouges, où l'on voit Artémis, à l'aspect irrité, poursuivant une jeune femme qui fuit devant elle en portant dans ses bras une petite fille encore à la mamelle (2); la déesse tient l'arc de la main gauche, étendue en avant, tandis que de la droite elle puise un trait dans le carquois suspendu derrière ses épaules. On a peine à rapporter cette représentation à une fable connue de la mythologie poétique, car ce n'est pas une des filles de Niobé que Diane y poursuit, puisqu'elles étaient vierges. Mais la composition céramographique à laquelle je fais allusion ne peut du moins laisser aucun doute sur l'intention funéraire, qui peut dans certains cas s'attacher à l'image d'Artémis prenant dans son carquois une flèche qu'elle va lancer.

Constantinople, novembre 1877.

A. SORLIN-DORIGNY.

HERCULE ET UNE DES THESPIADES,

GROUPE DE TERRE-CUITE.

(Planche 4.)

L'intéressant groupe de terre-cuite figuré dans cette planche appartient à la collection de M. Camille Lescuyer. Il provient de la nécropole de Tanagra, mais le style et la fabrique se rapprochent plutôt des produits des ateliers des coroplastes de Thespies ou de Thisbé que de ceux de Tanagra même. Une circonstance intéressante et rare est celle de la dorure, qui le revêt entièrement et qui est en grande partie conservée.

Nous y voyons *Hercule* assis sur une cliné avec une jeune femme qu'il tient dans ses bras. Le demi-dieu, aux formes athlétiques (3), a,

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XVII.

(2) Ch. Lenormant et J. de Witte, *El. des mon. céramogr.*, t. II, pl. XC.

(3) Les membres, exécutés avec une singulière

comme on le voit souvent sur les monuments de l'art, la tête ceinte du bandeau tordu des lutteurs. Le haut du corps de sa compagne est nu, tandis que ses jambes sont enveloppées d'une draperie qui tombe jusqu'à ses pieds. Ce n'est pas Hébé ; son type n'est pas assez divin pour qu'on reconnaisse en elle l'épouse olympienne d'Hercule ; c'est une simple mortelle. Dès lors il ne semble guère douteux que le sujet n'ait été puisé dans les traditions locales de la Béotie et qu'on ne doive y voir les amours du fils de Zeus et d'Alcmène avec *une des* cinquante *filles de Thestios* ou Thespios (1). Ce sujet avait dû être traité plus d'une fois par les artistes de la Béotie, et en particulier par ceux de Thespies, car sept des fils nés du demi-dieu et des Thespiades étaient considérés dans cette ville comme les δημοῦχοι, les héros éponymes des diverses fractions de la population (2), et trois étaient comptés parmi les héros locaux de Thèbes, tandis que l'on racontait que les quarante autres avaient émigré en Sardaigne avec Iolas. Pline (3) signale des statues des Thespiades par Cléomène, qui avaient été transportées à Rome. L'importance des filles de Thestios et de leurs amours avec Hercule, dans les traditions religieuses de Thespies, tenait aussi à leur signification calendaire (4), car elles personnifiaient manifestement les cinquante lunaisons (5) au bout desquelles revenait la fête pentaétérique des Érotidies (6), la grande fête de Thespies.

S. TRIVIER.

AUTEL ANTIQUE DANS LA CATHÉDRALE DE SIENNE.

(PLANCHE 5.)

Je ne sache pas que l'on ait jusqu'à présent publié les remarquables morceaux antiques employés dans la décoration du Dôme de Sienne, ni l'autel qui forme le piédestal d'une des colonnes de la porte de la Libreria, ni le candélabre de marbre transformé en bénitier qui, à l'entrée de la nef principale, fait pendant à celui de Jacopo della Quercia. Du moins, toutes

négligence, sont beaucoup trop grêles et mal formés. Mais ce qui est bien caractéristique, c'est le large et puissant développement de la poitrine, στέρνα εὐπαγῆ, comme dit Philostrate (*Vit. sophist.*, II, 4). Les cheveux et la barbe sont aussi conformes au type herculéen habituel.

(1) Apollodor., II, 4, 9, et 7, 8 ; Pausan., IX, 27, 5 ; Diod. Sic., IV, 29.

(2) Il y a sûrement un lien entre ces *sept héros* δημοῦχοι de Thespies et la forme particulière de la tradition, d'après laquelle Hercule aurait possédé en *sept nuits* les cinquante filles de Thestios. Herodor. *ap.* Athen., XIII, 4.

(3) *Hist. nat.*, XXXVI, 33, 39.

(4) Voy. Preller, *Griech. Mythol.*, 2e éd., t. II, p. 180.

(5) Comparez les cinquante enfants nés d'Endymion et de Séléné, d'après les traditions de l'Élide. Pausan., V, 1, 2 ; cf. Artemidor., IV, 47 ; Bœckh, *Explic. in Pindar.*, p. 138.

(6) Plutarch., *Amator.*, 1.

les recherches que j'ai faites à ce sujet ne m'ont conduit à en retrouver nulle part une gravure.

Ces fragments passent pour avoir été découverts dans les fouilles de la cathédrale (1), qu'une tradition constante depuis le moyen âge, mais dépourvue de toute preuve, prétend occuper l'emplacement d'un temple de Minerve. Notre planche 5 représente le premier d'entre eux, l'autel de la porte de la Libreria, tel qu'on peut le voir aujourd'hui, englobé dans la décoration architecturale de la Renaissance. C'est un morceau d'un sérieux mérite d'art, dont les Allemands ont justement apprécié la valeur en le faisant mouler il y a deux ans pour le Musée de Berlin. On doit le rapporter au premier siècle de l'existence de la colonie de Sena Julia.

Cet autel est un spécimen des mieux réussis du genre de décoration exubérante, un peu surchargée dans sa richesse étoffée, que les Romains firent succéder à la sobriété grecque et qu'appréciaient particulièrement les artistes italiens du xve siècle; car ce genre répondait à leur goût et ils l'imitaient d'autant plus volontiers que leurs propres tendances les poussaient dans cette voie. Aussi, dans la création de l'ornementation extérieure de la porte qui donne accès du Dôme dans la Libreria, l'autel que nous publions, mis en œuvre pour supporter une des colonnes, a-t-il été, — si l'on peut emprunter cette comparaison à la musique, — comme le thème fondamental qui se développe ensuite en élégantes variations et qui sert de point de départ à tout le reste.

Les festons de feuillages et de fruits décorant les trois faces aujourd'hui visibles (la quatrième est engagée dans la muraille et cachée), les lions ailés et cornus placés aux angles dans le registre inférieur, sont d'un grand caractère, d'une exécution large et puissante. Au-dessus du feston principal, dans la courbe qu'il dessine, on voit sur chaque face un sujet mythologique de proportions restreintes. Ceux qui se distinguent sur notre gravure montrent à la face antérieure *une Néréide assise sur la croupe d'un Triton*, et à l'une des faces antérieures *Hercule portant sur ses épaules le sanglier d'Érymanthe*, qu'il a capturé. Dans le premier sujet, on remarquera, comme une particularité nouvelle et intéressante, la façon dont la nageoire caudale, par laquelle se termine la portion ichthyomorphe du corps du Triton, au lieu d'avoir la forme ordinaire, imitée de celle que l'on observe dans la réalité chez les poissons, se déploie en imitant des feuillages marins, ceux d'une des algues les plus répandues dans toutes les mers des climats tempérés, le *Fucus vesiculosus* de Linné.

MARIUS BOUSSIGUES.

(1) On raconte ordinairement la même chose du beau et célèbre groupe des trois Grâces, si longtemps placé au centre de la salle de la Libreria et aujourd'hui transporté dans le Musée de l'œuvre du Dôme. Mais ici la prétendue tradition n'est qu'une légende sans valeur, car il est établi aujourd'hui, par des documents positifs, que le groupe des Grâces provient de Rome, où le cardinal Francesco Piccolomini le conserva un certain temps dans son palais avant de le faire transporter à Sienne. Voyez la note de la dernière édition de Vasari par MM. Milanesi et Pini (Florence, 1849), t. V, p. 287; et Gruyer, *Raphael et l'antiquité*, t. I, p. 230.

SILÈNE CRIOPHORE.

(Planche 6.)

On a déjà signalé plusieurs fois la découverte faite dans les diverses parties de la Gaule, même septentrionale, et jusque fort loin du territoire massaliète, d'un certain nombre d'œuvres de l'art grec des plus grands siècles (1). Ce sont, en général, des statuettes de bronze, comme la délicieuse Minerve de Besançon (2) qui, après avoir été le joyau principal du Cabinet Pourtalès, est passée dans celui de M. le duc d'Aumale. Ces morceaux exquis ont été certainement transportés dans nos pays à titre d'objets de collections, possédés par de riches amateurs de l'époque romaine.

Plus insolite encore est le fait de la trouvaille d'un bronze hellénique d'ancien style, antérieur à la perfection de l'art, non pas à Marseille ou dans ses environs, mais à Vienne, chez les Allobroges. Qu'il ait fait partie du cabinet de quelque opulent personnage de cette colonie romaine, il n'y a pas à en douter, et nous savons par des témoignages précis que les amateurs raffinés de la Rome impériale avaient pour les œuvres archaïques grecques un goût analogue à celui qui s'est éveillé de nos jours pour les primitifs italiens. Mais la découverte en reste la seule de ce genre qui ait eu lieu jusqu'à ce jour en France, du moins à ma connaissance, et c'est là ce qui donne avant tout un intérêt spécial à la figure dont je veux parler. La planche 6 la représente sous deux aspects, réduite d'un quart environ au-dessous des dimensions de l'original.

Le bronze appartient actuellement à Mme de Gérentet, à Lyon. Il a été découvert il y a un peu plus de quarante ans dans la propriété de son père, M. Michoud, à Sainte-Colombe, sur l'emplacement du faubourg qui s'étendait sur la rive droite du Rhône, vis-à-vis de la cité de Vienne. Ce faubourg paraît avoir été la partie de la ville antique où s'élevaient les habitations privées les plus luxueuses. Et la plus riche de toutes occupait l'emplacement désigné aujourd'hui sous le nom populaire de *Château des miroirs*, qui est celui de la propriété Michoud. Toutes les fois qu'on a eu l'occasion d'y remuer le sol, la pioche a fait apparaître à la lumière les débris d'un véritable palais, d'une rare magnificence et d'une fort bonne époque : des mosaïques, de beaux fragments d'architecture, qui restent encore sur les lieux, des fûts de colonnes, des tuyaux de plomb, des fragments d'enduit peint, et

(1) Panofka, *Antiques du Cabinet Pourtalès*, p. 26; Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 485.

(2) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. IV.

surtout des milliers de morceaux de plaques des marbres les plus variés et les plus recherchés ayant formé des revêtements. La statuette que nous publions n'est pas le seul monument des arts plastiques qui ait été exhumé de cet emplacement si riche en vestiges de l'antiquité. On y a trouvé en même temps des bustes en marbre et plusieurs statues d'un véritable intérêt, entre autres une *Vénus accroupie* qui fut autrefois vantée dans les termes les plus enthousiastes par Mérimée et par Henry Beyle (de Stendhal) et qui, reparaissant l'année dernière à l'Exposition rétrospective de Lyon, après un long oubli, a produit de nouveau la plus vive impression sur tous les connaisseurs. C'est un des plus beaux marbres antiques qui aient été jamais découverts en France, et la *Gazette archéologique* considère comme une vraie bonne fortune d'avoir été autorisée, grâce à l'amicale intervention de M. Héron de Villefosse, à la publier dans une de ses prochaines livraisons.

C'est également à M. Héron de Villefosse que nous devons la photographie du bronze d'ancien style grec qui fit partie des trouvailles de Sainte-Colombe. Quand il ne devrait pas un intérêt de plus au fait de sa découverte en France, ce monument par lui-même serait tout à fait digne de l'attention des archéologues. Les morceaux de ronde-bosse de cette époque ne sont pas communs, et celui-ci offre, au point de vue de l'art, une incontestable saveur. De plus, autant que je sache, le sujet en est unique ; on n'a pas encore trouvé d'autre exemple de ce *Silène criophore*. Quand je dis Silène, c'est en employant le mot de la même façon que Pausanias (1), pour désigner un vieux Satyre. Le suivant de Dionysos porte le bélier sur les épaules, exactement de la même manière que l'Hermès de Tanagra dans la statue de Calamis (2). Ce bélier sera la victime offerte au dieu, car on le lui sacrifiait quelquefois, quoique moins souvent que le bouc. Un vase peint trouvé en Étrurie représente la procession d'un sacrifice à Bacchus, et la victime y est un bélier (3). Chez Euripide (4) une portion des Ménades portent, en guise de nébrides, les peaux, encore garnies de leur toison, de brebis qu'elles ont déchirées dans les accès de la fureur sacrée.

Du reste, si c'est aujourd'hui pour la première fois qu'est publié le Silène criophore découvert auprès de Vienne, il a été déjà signalé et commenté au point de vue de la signification mythologique du type nouveau de représentation qu'il offre aux regards, dans l'important mémoire de M. le baron de Witte sur *le Géant Ascos* (5). Il faut lire

(1) I, 23, 6.
(2) Pausan., IX, 22, 2.
(3) Micali, *Monumenti inediti*, pl. XLIV, n° 1; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLIX, n° 612.
(4) *Bacch.*, 112.
(5) *Revue numismatique*, 1844, p. 24.

toute la série de lumineux rapprochements que le savant archéologue développe dans ce mémoire, et que nous ne saurions reproduire ici dans leur étendue complète. C'est une chaîne dont les anneaux se tiennent si bien qu'il serait difficile d'en détacher seulement quelques-uns. Rappelons seulement qu'un parallélisme presque inévitable s'établit entre l'Hermès criophore, portant le bélier sur ses épaules, et l'Hermès chargé de l'outre qu'il a faite avec la peau du géant Ascos, tué par lui en délivrant Dionysos (1). Le même parallélisme existe entre notre Silène criophore, muni du bélier qu'il va sacrifier au dieu dont il est le suivant, tandis que de sa peau il fera une outre pour contenir son breuvage favori, et le Silène portant l'outre pleine de vin sous son bras ou sur son épaule. L'outre sur l'épaule était en particulier l'attribut caractéristique de la statue de Marsyas du Forum romain (2), symbole de liberté (3), dont une copie se dressait sur la principale place de toutes les colonies de droit latin (4) et a été souvent reproduite sur leurs monnaies (5). Cet attribut appartenait à plus d'un titre au rival malheureux d'Apollon, car il rappelait que de sa peau écorchée on avait fait une outre (6), aussi bien que de celle du géant Ascos.

Remarquons que, suivant la féconde observation d'Eckhel, l'image de Marsyas, dans les colonies, était comme un symbole de la possession du *jus Latii*. Or, il paraît aujourd'hui très-vraisemblable que la colonie de Vienne, lors de sa fondation par César, ne posséda primitivement que le droit latin et que ce fut seulement plus tard, sous Auguste, qu'elle reçut la plénitude du droit de cité (7). Ceci donné, et d'après les rapprochements qui précèdent, ne peut-on pas se demander si notre bronze n'a pas dû être apporté d'Italie dans le pays des Allobroges à la création même de la colonie, comme étant un Marsyas, et si, pendant la période où la ville était de droit italique, ce n'est pas à ce titre qu'il aura figuré dans le laraire de quelqu'un des premiers magistrats municipaux?

É. de CHANOT.

(1) Steph. Byz., Etym. Magn., et Zonar., v. Δαμασκός.

(2) Le type exact du Marsyas voisin des Rostres et sa conformité avec le Silène signalé par Servius dans toutes les villes de droit italique, ont été définitivement établis par les grands bas-reliefs découverts il y a quelques années dans les fouilles du Forum Romain : *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IX, pl. XLVII et XLVIII ; Brizio, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XLIV, 1872, p. 312 et 317.

(3) Voy. Preller, *Röm. Mythol.*, p. 433 ; Michaelis, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXX, 1858, p. 317.

(4) Serv., *ad Virg., Æneid.*, III, 20 ; IV, 58 ; Macrob., *Saturn.*, IV, 12.

(5) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. IV, p. 493. Cf. *Elite des mon. céramograph.*, t. II, p. 194 et 195.

(6) Herodot., VII, 26.

(7) Herzog, *Galliae Narbonensis historia*, p. 90-94 ; Zumpt, *Stud. rom.*, p. 332 et s. ; *Comment. epigr.*, p. 370.

LE DIEU LUNE DÉLIVRÉ DE L'ATTAQUE DES MAUVAIS ESPRITS

CYLINDRE ASSYRIEN.



Les progrès immenses que les études de l'assyriologie ont réalisés dans les dix dernières années, progrès qui chaque jour se développent par une marche continue en dépit de tous les obstacles, permettent dès aujourd'hui la création d'une branche nouvelle de la science archéologique, l'étude véritablement scientifique des monuments figurés de l'art babylonien et assyrien. Le champ à explorer est ici d'une richesse merveilleuse ; les monuments abondent, et chaque année on en voit apparaître de nouveaux et d'intéressants, par suite des trouvailles incessantes dont les contrées arrosées par l'Euphrate et le Tigre sont le théâtre. Les cylindres gravés de pierre dure de la Chaldée, de la Babylonie et de l'Assyrie, sont à eux seuls une mine presque inépuisable de représentations religieuses et mythologiques, dont la variété et la singularité ont depuis longtemps piqué la curiosité des savants. Mais, tant que les textes cunéiformes demeuraient lettre close, toute base sérieuse et réellement acceptable a manqué pour les essais d'interprétation.

Il n'en est plus de même aujourd'hui. Grâce au génie pénétrant des Hincks, des Rawlinson et des Oppert, grâce à la persévérance des efforts de ceux qui ont suivi ces maîtres dans la voie qu'ils avaient si heureusement ouverte, la mystérieuse écriture de la civilisation euphratique a livré ses secrets. On est maître de la langue sémitique de Ninive et de Babylone, à laquelle on est convenu de donner le nom plus ou moins exact d'*assyrien* ; on a même déjà des connaissances assez étendues sur la langue, d'une tout autre famille, certainement agglutinative et probablement apparentée aux idiomes altaïques, que parlait le peuple antique qui a précédé les Sémites à Babylone et en Chaldée et légué à ceux-ci sa culture déjà fort riche ; c'est celle que l'on appelle *accadienne* ou *sumérienne*, le premier nom étant plus généralement adopté. Ce ne sont pas seulement les grandes inscriptions monu-

mentales racontant à la postérité les exploits guerriers des rois et leurs fondations pieuses, que l'on est parvenu à déchiffrer. On a déjà lu bien des fragments des livres sacrés, tracés sur des tablettes d'argile, dont l'étude servait de fondement à l'éducation dans les écoles sacerdotales et dont le roi Assourbanipal, au septième siècle avant notre ère, avait rassemblé une riche collection dans la bibliothèque de son palais de Ninive, rendue à la lumière par la pioche des ouvriers de M. Layard. Ce sont des recueils d'hymnes religieux et d'incantations magiques, analogues au *Rig-Véda* et à l'*Atharva-Véda* de l'Inde, et remontant à une encore plus haute antiquité, des lambeaux d'épopées mythologiques et de récits cosmogoniques, où se déroulaient les traditions composant la *Genèse* chaldéenne. Tous ces précieux débris, conservés pour la plupart au Musée Britannique, y sont ouverts aux études des savants avec la libéralité de communications qui fait l'honneur du grand établissement scientifique d'outre-Manche; beaucoup ont été publiés en fac-simile, aux frais des Trustees du Musée, dans le bel ouvrage des *Cuneiform inscriptions of Western Asia*; un certain nombre ont été déjà traduits par les assyriologues de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne, et pour ceux qui ne l'ont pas encore été, si le grand public n'est pas encore en mesure d'en faire usage, les érudits spéciaux, qui ont surmonté les premières difficultés de la langue et de l'écriture, ont dès à présent la possibilité d'y puiser des renseignements et d'en tirer parti, de la même façon que chaque jour on tire, pour l'histoire et l'archéologie, parti des manuscrits latins, grecs ou orientaux conservés dans nos bibliothèques.

Avec tant de secours, qui eussent semblé absolument inespérés il y a un quart de siècle, l'étude des monuments figurés babyloniens et assyriens peut maintenant se fonder. Il lui est donné désormais de procéder avec autant de certitude et d'après la même méthode que celle des monuments figurés de la Grèce et de Rome. Le temps est définitivement passé des spéculations de fantaisie qui cherchaient les mystères mithriaques dans les représentations des cylindres de Babylone et de l'Assyrie et se figuraient y voir les signes mystérieux d'initiations secrètes, lesquelles n'ont jamais existé que dans l'imagination trop féconde des auteurs de ces systèmes. Le temps n'est même plus de la méthode plus scientifique et plus sage de ceux qui, faute de pouvoir recourir aux sources originales, essayaient de trouver un sens à ces représentations à l'aide du petit nombre de passages des écrivains classiques relatifs aux traditions et aux cultes du bassin de l'Euphrate et des comparaisons avec les mythologies syro-phénicienne ou grecque. Comment, en effet, se borner aux notions vagues qui pouvaient ressortir de cette méthode, quand on possède maintenant les moyens d'arriver à des résultats plus précis et plus positifs? Comment se contenter, par exemple, de désigner une représentation divine comme celle de la Vénus assyrienne, puisque l'on est en mesure de déterminer d'une manière exacte les types plastiques correspondant aux diverses appellations et aux

divers aspects sous lesquels était adorée cette divinité essentiellement multiforme, puisque l'on peut dire, d'après des données irrécusables, cette figure est Belit, cette autre Anat, cette troisième Istar, et cette quatrième Zarpanit? Autant vaudrait renoncer à chercher la distinction des types de Héra, d'Aphrodite et d'Athéné, par paresse d'aborder les sources grecques et par scepticisme mal entendu à l'égard des plus belles et des plus sûres conquêtes de la philologie. Expliquer les monuments par les textes et les textes par les monuments, tels sont à la fois la vraie méthode et l'objet de l'archéologie. Cette science, remplissant les conditions de rigueur que l'on est en droit d'exiger d'elle, n'existe complétement que là où l'on peut rapprocher les représentations de l'art des textes qui les ont inspirées, ou du moins de ceux dont les auteurs, compatriotes et contemporains des artistes, ont puisé aux mêmes sources, partageaient les mêmes idées et les mêmes croyances. Semblable condition n'est pas toujours facile à remplir, et c'est pour cela que certaines branches de la science des antiquités ne pourront probablement jamais atteindre à toute la précision désirable et à une certitude absolue dans leurs résultats. Mais, là où les secours nécessaires existent, il y aurait quelque chose de bien singulier à ne pas savoir en profiter. L'explication des représentations figurées des monuments babyloniens et assyriens est dans les textes cunéiformes ; c'est là qu'il faut la chercher, et le moment est venu de s'y mettre sérieusement, car on a désormais la pleine certitude du succès. La moisson est prête, aux ouvriers maintenant de se présenter pour la recueillir.

Je voudrais, avec l'espoir d'attirer quelques travailleurs sur ce champ si riche qui s'ouvre à l'activité des archéologues, placer successivement sous les yeux des lecteurs de la *Gazette archéologique* un certain nombre d'exemples du degré de précision et de sûreté auquel on peut dès à présent arriver dans l'interprétation des monuments figurés de l'antique civilisation euphratique, par l'emploi de la méthode que je viens d'indiquer, par le recours direct aux sources indigènes, aux textes en écriture cunéiforme. Pour inaugurer cette série d'études, je ne vois pas de meilleur exemple que le sujet reproduit en tête de cet article. Il est gravé sur un cylindre de chalcédoine blanche qui faisait partie de la collection de Robert Steuart quand il fut publié pour la première fois par Lajard (1). Le travail en est assyrien plutôt que babylonien ; mais cette distinction, qui a son importance au point de vue de l'art, n'en a presque aucune lorsqu'il s'agit de l'étude des représentations religieuses et mythologiques. A mesure que la lumière se fait sur leur passé, la Babylonie et la Chaldée tendent à nous apparaître chaque jour davantage comme une sorte de Chine, dont la collection des livres classiques et sacrés était définitivement fixée dix-huit à vingt siècles avant notre ère et n'a pas été

(1) *Culte de Mithra*, pl. xxv, n° 1.

augmentée depuis lors ; dont la civilisation, fondée sur ces livres classiques, s'est immobilisée à partir de la même époque, à partir de la période où brillent, au milieu des ténèbres de l'histoire, les noms de Sargon Ier et de son fils Naram-Sin, les deux rois promoteurs de la rédaction d'une partie au moins des classiques, protecteurs devenus légendaires de la science sacrée. Quant à l'Assyrie, elle est comme un Japon, dont la culture est née postérieurement, de l'adoption de ces livres classiques et de tous les principes de la civilisation chaldéenne par un peuple plus guerrier et mieux doué pour les arts que celui de la Babylonie. En dehors des annales de ses rois, l'Assyrie n'a jamais eu d'autre littérature que les vieux livres sacerdotaux importés de Babylone et de la Chaldée. Ses dieux, sa cosmogonie et sa mythologie lui sont venus de la même source, et elle s'est bornée, pour toute modification, à placer son dieu national, Assur, en tête du panthéon qu'elle recevait tout formé, tout hiérarchisé, avec l'histoire de chacun des immortels définitivement fixée et écrite.

Parmi les narrations mythologiques publiées et étudiées jusqu'à présent, une des plus curieuses, sans contredit, est celle que contient une incantation bilingue de la grande collection magique, dont une tablette du Musée Britannique nous a conservé en partie le texte accadien primitif, accompagné, comme presque toujours dans les documents de ce genre, d'une version assyrienne interlinéaire (1). Des fractures ont malheureusement enlevé plus du tiers du document. En particulier, toute la fin du récit mythologique a disparu. Mais il en reste assez pour qu'on la devine et que, par conséquent, rien d'essentiel du mythe ne nous échappe. En traduisant, je donne aux noms des dieux leur forme assyrienne, me bornant à la faire suivre entre parenthèses de la forme accadienne, à laquelle on est moins habitué.

Les jours qui reviennent en cycles (2), ce sont les dieux mauvais,
les génies rebelles qui ont été formés dans la partie inférieure du ciel (3).

(1) Le texte est publié dans les *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 5. Des traductions en ont été déjà données par G. Smith (*Assyrian discoveries*, p. 398 et s.; *Chaldean account of Genesis*, p. 107 et s.) et par M. Fox Talbot (*Records of the past*, t. V, p. 163 et s.). Celle que nous publions ici nous est personnelle ; elle s'accorde, du reste, avec celle de G. Smith dans toutes les choses essentielles et ne s'en écarte que sur quelques points de détail.

(2) Assyrien *yumi muttaqputuv*. — L'assimilation des jours néfastes à des démons personnels se reproduit plusieurs fois : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 1, col. 1, l. 18 et 19 ; col. 2, l. 65 et 66, et col. 3, l. 1-4 ; pl. 27, n° 5, l. 22 et 23. — M. Friedrich Delitzsch (*G. Smith's Chaldäische Genesis*, p. 308) pense qu'il s'agit ici des sept jours funestes, du 23 février au 3 mars, encore aujourd'hui si redoutés des habitants de la Syrie sous le nom de *mustaqridât* (voy. Wetzstein, dans Franz Delitzsch, *Commentar zu Koheleth*, p. 445 et s.). L'allusion me paraît être bien plutôt au cycle de retour périodique des éclipses de lune après 223 mois lunaires synodiques, cycle dont toute l'antiquité est unanime à rapporter la découverte aux Chaldéens : Ptolem., *Almagest.*, IV, p. 215, éd. Halma ; Gemin., *Elem. astron.*, 15, p. 62, éd. Petau ; Plin., *Hist. nat.*, II, 10 ; voy. Ideler, *Handb. der Chronol.*, t. I, p. 206.

(3) En accadien *ul-gana*, en assyrien *sunuk*

Eux, ils sont ceux qui font le mal
. . . . (1)
Ils sont sept : le premier est. . . . . . . (2)
le second un ogre (3) à la bouche de qui personne [n'échappe ;
le troisième une panthère qui frappe. . . . .
le quatrième un serpent. . . . .
le cinquième un dogue de garde qui. . . . .
le sixième un opposant qui [s'élève] contre le dieu et contre le roi ;
le septième le messager (?) du vent funeste, qui. . . . . .
Ils sont sept, messagers d'Anou (accadien *Ana*) (4), leur roi,
de ville en ville ils dirigent leurs pas.
Ils sont le vent du sud qui violemment chasse en avant dans le ciel ;
ils sont les nuages flottants qui obscurcissent le ciel,
la tempête de vent qui souffle violemment et dans un jour brillant produit les té-
Avec les vents mauvais, en vents mauvais ils circulent ; [nèbres.
la tempête de Bin (accadien *Mermer*) (5) est le produit de leur puissance guerrière ;
à la droite de Bin ils s'avancent ;
des fondements du ciel ils éclatent comme l'éclair ;
coulant avec les fleuves, ils marchent en avant.
Dans le vaste ciel, demeure d'Anou, leur roi, ils avaient fixé le mal
et n'avaient pas de rival.
Voici que Bel (accadien *Elim* et *Mul-gelal*) entendit cette nouvelle,
et il médita une résolution dans son cœur.
Avec Éa, le sage suprême parmi les dieux, il tint conseil,
et ils placèrent Sin (accadien *Akû* et *Uru-Ki*), Samas (accadien *Utu*) et Istar (ac-
[cadien *S'ukus*) (6) dans la partie inférieure du ciel pour la diriger ;
ils les établirent avec Anou dans le gouvernement des légions du ciel.

same ; le firmament où circulent les grands corps sidéraux périodiques.

(1) J'omets ici deux versets mutilés et particulièrement difficiles.

(2) Les fins de tous ces versets sont détruites.

(3) Accadien *usû-gal* (l'unique grand, l'unique en grandeur), assyrien *usûgallu*, *usûgillu* et *usegillu*, nom emprunté à l'accadien. — La croyance aux ogres est attestée par d'assez nombreux textes. Un dieu dit (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 19, n° 2, l. 61 et 62) : *kakkusa kima usûgalli salamta ikkalu nasaku*, « l'arme qui comme un ogre dévore tout autour, je la porte. » Dans un hymne bilingue (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 20, n° 3, l. 14-17), en s'adressant à Nébo : *kakkaka usûgallu sa istu pisu damu ul izarruru*, « ton arme est (comme) l'ogre de la bouche de qui le sang ne disparaît pas », dont la bouche ne cesse pas d'être pleine de sang. Nergal, le dieu de la guerre, du carnage et de la destruction, est qualifié de « l'ogre suprême » (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 24, n° 1, l. 30-31).

(4) Anou est le dieu du ciel supérieur et aussi « l'ancien des dieux », celui qui préside à la première époque, encore chaotique, de l'univers. Voy. *Gazette archéologique*, 1876, p. 62 ; et ma brochure sur *Les dieux de Babylone et d'Assyrie*, p. 6 et 26.

(5) Bin, appelé aussi Raman, le Rimmon des religions syriennes, est le dieu de l'atmosphère, de la foudre et de la tempête, et en général de tous les phénomènes météorologiques.

(6) La lune, le soleil et la planète Vénus.

A ces trois dieux, ses enfants,
de veiller nuit et jour sans un manquement
à eux il leur recommanda.
Voici que les sept dieux mauvais, qui circulaient dans la partie inférieure du ciel,
devant la face (version assyrienne « devant la lumière ») de Sin violemment s'in-
Le noble Samas et Bin le guerrier passèrent de leur côté ; [terposèrent.
Istar avec Anou (la version assyrienne ajoute « le roi ») s'éleva sur les siéges étin-
et dans la royauté du ciel s'installa. [celants
. . . . (1).
Voici que ces sept. . . . .
à la tête. . . . .
le mal. . . . .
Sin, le pasteur de l'humanité, ... des gouverneurs des pays,
. . . . . fut bouleversé et s'arrêta au plus haut (de sa course) (2),
craignant nuit et jour et ne s'asseyant plus sur le siége de sa seigneurie.
Les dieux mauvais, messagers d'Anou, leur roi,
. . . . (3)
complotèrent le mal ;
du milieu du ciel comme le vent ils descendirent sur la terre.
Bel du noble Sin son angoisse
dans le ciel il la vit.
Maitre, à son serviteur Nouskou, il adressa la parole :
« Mon serviteur, Nouskou, porte ma parole vers l'Océan ;
« les nouvelles de mon fils Sin qui dans le ciel est violemment en angoisse,
« à Éa dans l'Océan répète-les. »
Nouskou obéit à l'ordre de son roi,
vers Éa, messager rapide il alla.
Au seigneur, le sage suprême, le maître invariable (4),
Nouskou répéta la parole de son roi.
Éa, dans l'Océan, entendit cette parole ;
il mordit ses lèvres, et les larmes remplirent sa face.
Éa appela son fils Maroudouk (en accadien *Silik-mulu-khi*) et lui dit ces mots :
« Viens, mon fils Maroudouk ;
« apprends, mon fils, que Sin dans le ciel est violemment en angoisse ;
« son angoisse dans le ciel se manifeste.

(1) Manquent ici quatre versets détruits par une fracture de la tablette, et des premiers qui suivent il ne reste plus que quelques mots au commencement.

(2) Je traduis ce verset exclusivement d'après la version assyrienne, qui ne semble point ici suivre pas à pas le texte accadien. Celui-ci est très-mutilé et très-obscur.

(3) J'omets ici un verset encore impossible à traduire d'une façon satisfaisante.

(4) *Nu-kimmut* ou *Nu-dimmut* (il y a encore incertitude sur la lecture), épithète accadienne de Éa, passée en assyrien et fréquente dans les textes.

« Ces sept dieux méchants et meurtriers, qui n'ont pas de crainte,
« ces sept dieux méchants comme la foudre [dévastent] la vie de la terre ;
« sur la terre comme un tourbillon enflammé ils sont descendus :
« devant la lumière de Sin violemment ils se sont interposés ;
« le noble Samas et Bin le guerrier [ont passé] de leur côté. »

. . . .

C'est ici que la fracture la plus considérable de la tablette originale arrête le récit. Nous n'avons plus rien des versets qui racontaient la défaite des sept Esprits malfaisants, ainsi que la délivrance de Sin, le dieu de la lune ; mais ce dénoûment se devine par ce qui précède. D'ailleurs la péripétie finale est toujours la même dans celles des vieilles incantations magiques d'Accad qui mettent les dieux en scène. Èa, le dieu de toute science et de toute sagesse, est en même temps l'*averruncus* par excellence ; c'est à lui qu'on a recours en dernier ressort contre les démons, qui, toujours par groupe de sept (1), portent le trouble dans l'économie du monde et y causent le mal. Il appelle son fils Maroudouk, le *Silik-mulu-khi* (celui qui dispose le bien pour les hommes) des Accads, le grand médiateur, l'exécuteur des volontés et le « champion des dieux ». C'est ce Maroudouk, personnification du soleil levant qui dissipe les ténèbres et les brouillards, c'est lui qui a vaincu dans un grand combat, à l'origine des choses, « la monstrueuse Tiamat », la déesse de l'abîme et des ténèbres, qui avait induit l'homme au premier péché (2). La lutte contre les puissances infernales où il a remporté une première fois la victoire, il la renouvelle éternellement, toutes les fois qu'il est nécessaire pour maintenir l'ordre dans l'univers. Sur le commandement de son père Èa, il s'élance, défait et chasse les démons.

La lutte des sept Esprits mauvais, fils d'Anou, contre le dieu-Lune, dont on vient de lire la narration poétique, se reproduit, du reste, au bout de cycles réguliers, comme le poëte a eu soin de le dire au début, toutes les fois que l'astre est éclipsé. Ainsi nous lisons dans un document astrologique (3) que, dans le cas où se produiront certains phénomènes célestes, « les dieux du ciel et de la terre réduiront « les hommes en poussière et causeront leur ruine ; il y aura éclipse, inondation, « maladies, mortalité ; les sept grands Esprits mauvais exerceront leur oppression « devant la Lune. »

L'incantation qui s'ouvrait par le récit de cette guerre cosmique était destinée à

(1) Voy. les incantations magiques de *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 1, col. 2, l. 65 — col. 3, l. 38 ; pl. 2, col. 5, l. 30-60 ; et surtout le récit épique de la grande incantation de la pl. 15 du même volume.

(2) Voy. le récit traduit dans G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 95 et s. ; le texte dans Friedrich Delitzsch, *Assyrische Lesestücke*, p. 44 et 45 ; *Transact. of the Soc. of Biblical Archæology*, t. IV, pl. 5 et 6 à la p. 363.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 62, col. 2, l. 11 et 12.

guérir le roi d'une maladie causée par les mauvais Esprits. Dans le système de hiérarchie divine des Chaldéens et des Babyloniens, le dieu-Lune primait le dieu-Soleil. Sin, appelé en accadien *Akû* ou *Eni-zuna* (le seigneur de l'accroissement périodique), avait parmi ses qualifications les plus habituelles celles de *bel age* « seigneur des couronnes » et de *sa sarrut rabis suklulu* « celui qui fait arriver majestueusement la royauté à sa plénitude ». Il est « le pasteur de l'humanité », le type de la royauté (1), le premier monarque divin ayant régné sur la terre (2). Les souffrances du roi étaient donc assimilées aux siennes, le souvenir de sa délivrance devenait l'augure de celle du prince ; les formules qui avaient chassé loin de lui les démons acharnés à étouffer son éclat devaient être aussi celles qui procureraient le salut du souverain. Cette intention du chant déprécatoire est clairement attestée par les débris qui restent de sa fin.

Dans la demeure de domination et de justice...... possédant la force immense......
à la porte du palais le cri redoublé. . . . .
Un voile teint de couleurs variées, le poil d'une chamelle qui n'a pas connu le [mâle,
le poil d'une (ici un autre nom d'animal encore douteux) qui n'a pas connu le mâle,
du roi, fils de son dieu (3), enveloppe ses mains et ses pieds. [façonne-les,
Le roi, fils de son dieu, comme la lumière de Sin, rendra complète la vie du pays;
comme l'éclat de la flamme il relèvera sa tête.

Puis, après une nouvelle lacune d'une dizaine de versets :

. . . . fais sur sa tête :
présente. . . . .
exhibe. . . . .
Il lui a élevé . . . .
. . . . qu'il soit pur et saint ! qu'il brille !
Le démon mauvais, le *alu*] mauvais, le *ekim* mauvais, le *gallu* mauvais,
le dieu mauvais,] le *rabitsu* mauvais (4).

(1) C'est comme un monarque terrestre qu'il figure, sous le nom de Νάναρος, qui est l'une de ses principales appellations assyriennes, *Nannar* « le lumineux » (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 70, col. 3, l. 18 ; t. III, pl. 44, col. 2, l. 16 ; t. IV, pl. 9, l. 4, 6 et *passim*), dans le curieux récit mythologique que Ctésias (*ap.* Athen., XII, p. 530) et d'après lui Nicolas de Damas (fragm. 10, éd. C. Muller, *Fragm. historic. græc.*, t. III, p. 359-363) nous ont conservé, en le prenant pour de l'histoire.

(2) *Alû-Uru*, l'Ἄλωρος (corr. Ἄδωρος) des fragments de Bérose, donné comme le premier roi de la Chaldée dans les temps antédiluviens, n'est autre qu'une forme terrestre de Sin, dont une des appellations accadiennes (correspondant à l'assyrien *Nannar*) est *Uru-ki* ou simplement *Uru*.

(3) « Le roi fils de son dieu, l'homme fils de son dieu », sont des expressions habituelles dans les textes de cette classe, pour dire le roi pieux, l'homme pieux.

(4) *Utukku*, *alu*, *ekimmu*, *gallu*, *rabitsu*, sont les appellations assyriennes de diverses classes de démons, auxquelles correspondent les noms acca-

dans le palais] jamais ils n'entreront ;
de la porte] du palais jamais ils ne s'approcheront ;
au roi jamais ils ne s'attaqueront ;
. . . . jamais ils ne poursuivront ;
. . . . jamais ils n'entreront.

Que l'on se reporte maintenant à la représentation du cylindre reproduit en tête de cet article, et pour quiconque aura pris la peine de lire le récit mythologique que nous venons de traduire, il sera impossible de ne pas y reconnaître Maroudouk délivrant Sin des attaques d'un des mauvais Esprits qui cherchent à étouffer son éclat. Le centre de la composition est occupé par le disque lunaire, que caractérise, comme sur les monuments égyptiens quand il surmonte la tête de Thoth, le croissant qui en occupe la partie inférieure. Au milieu de ce disque s'élevant du croissant jusqu'à mi-corps, on voit la figure du dieu Sin, barbu, en vêtement royal, coiffé de la cidaris ou tiare droite (appelée en assyrien *agû*, en accadien *amin* et *ami-enna* ou par contraction *men*). Sa main gauche tient les trois fruits symboliques de grenadier sortant d'une même branche, que portent beaucoup des dieux chaldéens et assyriens, et dont la signification n'est pas encore bien établie. Il est tourné vers le fils de Éa, et le geste de sa main droite montre clairement qu'il appelle à son secours. Il faut comparer à cette représentation du dieu-Lune celle que l'on voit gravée sous le plat d'un cône babylonien de chalcédoine conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (1), et que nous reproduisons ici. La figure du dieu s'y élève de même à mi-corps et en costume royal du milieu du croissant, qui plane au-dessus d'une touffe de végétation ; un dévot debout l'adore et un astre domine la scène. Sur un cylindre publié par Lajard sans indication de la collection à laquelle il appartenait (2), Sin, toujours costumé en roi, la tête coiffée de la cidaris que surmonte un croissant, un sceptre à la main, se tient debout sur le croissant lunaire (3).



diens *utuq, alal, gigim, telal* et *maskim*. Voy. ma *Magie chez les Chaldéens*, p. 24.

(1) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLIV, n° 1 ; cf. encore le n° 17 de la même planche, gravé sur un cône à pans coupés de la même collection.

(2) *Ibid.*, pl. LIV B, n° 16.

(3) L'espèce de quadrupède couché, au long col et aux petites cornes droites, voisin des antilopes, qui figure encore comme symbole divin sur le même cylindre, apparaît souvent, placé sur un autel et ayant derrière lui des sortes de hastes dressées ou un arbre conifère analogue au cyprès, en présence d'un personnage en adoration, dans les sujets gravés sous le plat des cônes de pierre dure (Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLIV, n° 6 et 19 ; Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes du Louvre*, n° 487) que l'on portait au col comme amulettes (Longpérier, ouvr. cit., p. 73 et 103). On voit alors, au-dessus de cette scène d'adoration, le symbole de la divinité suprême ou bien le croissant de la lune, soit seul, soit accompagné des disques du soleil et de la planète Vénus. L'animal en question est bien évidemment une des formes que revêt un des dieux les plus élevés du pan-



Maroudouk et le démon, déjà engagés en combat, se font face des deux côtés du disque où l'on voit le buste du dieu Sin. Le démon a les formes animales monstrueuses que l'art babylonien et assyrien donne d'ordinaire aux êtres de son espèce (1) et où il déploie une incroyable variété d'imagination ; c'est également comme un monstre fantastique que l'on figure Tiamat, la reine des Esprits malfaisants, dans sa lutte contre les dieux célestes. Parmi les sept Esprits fils d'Anou, tels que les décrit le texte poétique, c'est manifestement celui qui avait la figure d'une panthère que l'artiste a voulu représenter ; mais il l'a de plus gratifié d'ailes, d'une crinière courte et hérissée, de griffes d'aigle qui arment ses pieds de derrière et de cornes de bouc qui garnissent son front. Il se dresse debout, dans une attitude de fureur, cherchant à s'élancer sur son adversaire divin. Celui-ci est habillé en guerrier ; il porte la cuirasse et le casque conique propre aux soldats assyriens dans les bas-reliefs historiques ; le carquois pend derrière ses épaules et il tend son arc avec calme, prêt à décocher une flèche qui frappera le démon.

La harpé recourbée en faucille (appelée en assyrien *ṣaparru*) et l'arc, sont les deux armes avec lesquelles Maroudouk combat « la monstrueuse Tiamat » et les démons. Un fragment malheureusement très-mutilé (coté K 3449 au Musée Britannique) décrit ces armes apportées au milieu de l'assemblée des dieux, qui vont en munir leur champion pour sa lutte contre le monstre de l'abîme.

Les dieux virent le cimeterre qui avait été fabriqué,
et ils virent aussi l'arc bandé.
. . . .
Anou l'apporta dans l'assemblée des dieux :
il disposa l'arc. . . . .
et il parla ainsi à l'arc, en disant :
« Noble bois, où dirigeras-tu d'abord ton trait ? contre qui ?
« Hâte son châtiment (celui de Tiamat), étoile de l'arc qui est dans le ciel (2). »

théon ; mais on ne saurait encore préciser lequel. Remarquons seulement que Éa reçoit l'épithète de *turahu*, « antilope » (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. V, pl. 24, n° 1, l. 2), et qu'un passage du Syllabaire AA, n° 29, indique comme une des expressions du dieu Bel le signe cunéiforme qui représente le nom du « chamois », *ditanu*.

(1) Voy. ma *Magie chez les Chaldéens*, p. 48 et suiv.

(2) Voy. G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 94.

Sur les monuments de l'art (1), c'est la harpé que Maroudouk tient le plus habituellement à la main (2) dans son combat contre Tiamat et avec laquelle il frappe le monstre (3). Pourtant, d'autres fois, c'est à coups de flèches qu'il le poursuit (4). J'insère ici le dessin d'un cylindre brisé par la moitié, qui faisait autrefois partie de la collection de Robert Steuart (5) ; il représente la lutte du fils d'Éa et de la



déesse de l'abîme, figurée comme une lionne ailée, furieuse, dressée pour le combat sur ses pattes de derrière ; un adorateur assiste à la scène. Trois des flèches du dieu sont déjà plantées dans le corps du monstre, et il s'apprête à en décocher une dernière, qui achèvera sa victoire. On remarquera, et c'est là la particularité curieuse du monument, que cette flèche est à son extrémité trifide comme un foudre et que ses pointes présentent les mêmes ondulations caractéristiques. C'est le commentaire graphique d'un verset du dithyrambe où le dieu célèbre la puissance de ses armes (6) :

« Le lacet qui s'enlace aux hommes et l'arc de la foudre, je les tiens (7). »

Pour en revenir à la scène de la délivrance de Sin, gravée sur le cylindre que nous étudions dans cet article, il nous reste à parler de la figure symbolique qui

(1) Nous étudierons dans un autre travail les représentations du combat de Maroudouk contre Tiamat, en essayant de déterminer les caractères qui permettent de les distinguer des autres scènes de lutte entre les dieux lumineux et les monstres de l'enfer et des ténèbres.

(2) Cette harpé prend quelquefois une signification symbolique et morale. « Ta volonté est le cimeterre suprême que tu étends sur le ciel et la terre », *amatka suparru siru sa ana same u irsitiv tarsat*, dit un hymne à Maroudouk (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 26, n° 4, l. 46 et 47).

(3) D'autres dieux sont quelquefois armés de la harpé recourbée pour combattre les démons. Dans une incantation magique contre les démons qui pourraient attaquer la maison, je lis : « Que la harpé du dieu Nirba (le dieu qui veille sur les récoltes et protège les greniers) les taille en pièces » (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 16, n° 1, l. 29 et 30). Dans la même incantation (l. 13 et 14), le talisman protecteur est appelé « cimeterre inévitable qui s'oppose au malfaisant ».

(4) Voyez le cylindre publié dans G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 100.

(5) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. xxv, n° 5.

(6) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 19, n° 2 ; pour la traduction, voy. ma *Magie chez les Chaldéens*, p. 154, et mes *Études accadiennes*, t. II, p. 76-91.

(7) L. 7 et 8. — La transition se fait ainsi entre les représentations où Maroudouk combat Tiamat avec l'arc et celles où il la poursuit le foudre à la main, comme dans le grand bas-relief publié par Layard, *Monuments of Nineveh, second series*, pl. 5 ; G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, pl. à la p. 62.

plane au-dessus du combat, dominant le disque lunaire. C'est une figure qui se reproduit très-fréquemment, toujours à une place analogue, sur les divers monuments de l'art babylonien et assyrien, et même de l'art perse, en particulier sur les cylindres. Lajard (1) a consacré deux planches fort curieuses à en rassembler toutes les variantes. Il se compose essentiellement d'un disque muni des deux grandes ailes étendues et en dessous de la queue de plumes d'un aigle, avec deux appendices pendants des deux côtés de la queue, qui ont été originairement les pattes de l'oiseau. Assez souvent le buste d'un dieu barbu et coiffé de la tiare royale sort du milieu du disque. Une fois, sur un cylindre (2), l'emblème est surmonté des trois têtes des dieux de la triade suprême de l'Olympe chaldéo-babylonien, Anou, Bel et Éa.

Cette figure est le symbole le plus auguste, le plus compréhensif et en même temps le plus abstraitement vague de la notion de divinité (3). C'est une sorte de représentation emblématique du premier et unique principe d'où dérivent tous les dieux. Dans la constitution définitive de la religion chaldéo-babylonienne, avec sa hiérarchie savante artificiellement élaborée dans les écoles sacerdotales, ce dieu primordial est Ilou (אל), en accadien *Dingira*, dont le nom signifie « le dieu » par excellence (4). C'est le Un et le Bon (ces deux expressions se trouvent formellement dans les textes cunéiformes), que les philosophes néoplatoniciens disent avoir été la source commune de tout dans la théologie des Chaldéens (5); et, en effet, on voit le premier principe appelé « le dieu Un » dans quelques documents d'une époque tardive où le langage philosophique s'était complétement formé dans les écoles de Babylone, de Borsippa, d'Orchoé (6). Mais ceci semble appartenir à un développement tout à fait récent. Dans la religion des âges classiques du bassin de l'Euphrate, la conception d'Ilou était trop compréhensive, trop vaste pour recevoir une forme extérieure bien déterminée, et par conséquent les adorations du peuple ; à ce point de vue, les Grecs lui trouvèrent une certaine analogie avec leur Cronos, auquel ils l'assimilèrent. En Chaldée il ne paraît pas qu'aucun temple lui ait été spécialement dédié (7), bien que Babylone lui dût son nom de Bab-Ilou, en accadien *Kâ-Dingira*. Pendant longtemps même on ne distingue pas nettement la personnalité de Ilou ; son rôle et sa qualification de « Dieu Un » furent d'abord

(1) *Culte de Mithra*, pl. I et II.

(2) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXXII, n° 3.

(3) Voy. Ménant, *Les écritures cunéiformes*, p. 37 et 267.

(4) Voy. ma brochure sur *Les dieux de Babylone et de l'Assyrie*, p. 4 et s.

(5) Anonym., *Compend. de doctr. Chaldaic.*, ap. Stanley, *Histor. philosoph.*, t. II, p. 1125.

(6) Voy. mon *Essai sur un document mathématique chaldéen*, notes, p. 98 et s.

(7) Dans l'inscription en langue assyrienne du très-ancien roi Hammourabi ou Hammouragas (col. 1, l. 10), Ilou est déjà nommé comme un dieu ayant sa personnalité distincte; mais, dans son association avec Bel, il y tient exactement la place qui est donnée d'ordinaire à Anou, et philologiquement *anu*, mot emprunté par l'assyrien à l'accadien, est le synonyme du sémitique *ilu*.

. . . . (1) dont les genoux ne se reposent pas, qui ouvre le chemin aux [dieux ses frères,
. . . . qui des fondements au plus haut sommet du ciel s'avance brillant, [qui ouvre la porte des cieux, qui fait . . . . . . (2)
père, générateur de tous les êtres vivants, ...
seigneur, qui ordonne ses commandements au ciel et à la terre, dont personne [n'[enfreint] la volonté,
qui tire du ciel les saisons (?) et les eaux, qui gratifie de l'abondance les êtres vi-[vants, aucun dieu n'atteint ta plénitude.
Dans le ciel qui est sublime? Toi! toi seul es sublime.
Sur la terre qui est sublime? Toi! toi seul es sublime.
Toi! ta volonté est proclamée dans le ciel et les Archanges célestes prosternent [leur face.
Toi! ta volonté est proclamée sur la terre, et les Archanges terrestres baisent le sol.
Toi! ton commandement [retentit] en haut comme un ouragan dans les ténèbres, [et il fait germer la terre.
Toi! ton commandement existe à peine sur la terre, et déjà la végétation est pro-[duite (3).
Toi! ton commandement s'étend sur les lieux habités et les sommets, et y multi-[plie les êtres vivants.
Toi! ton commandement donne l'existence à la vérité et à la justice, tu affermis la [vérité parmi les hommes.
Toi! ton commandement répand le bonheur dans les cieux lointains et la vaste [terre; tu n'oublies personne.
Toi! ton commandement, qui peut l'apprendre? qui peut l'égaler?
Seigneur, dans les cieux est ta seigneurie, sur la terre ton principat, parmi les [dieux tes frères tu n'as pas de rival.
Roi des rois, qui n'a aucun juge au-dessus de lui, dont aucun dieu ne surpasse la [divinité,
le lieu de ta seigneurie. . . . . (4)
le lieu de ton action bienfaisante. . . . .
. . . . . le ciel et la terre. . . . .
Favorise ton temple!
Favorise la ville d'Our!
Que l'épouse . . . heureuse, ô seigneur du repos, puisse t'invoquer!
Que le mari [puisse t'invoquer,] ô seigneur du repos!

(1) Il y a une lacune au commencement de ce verset et du suivant.

(2) Nouvelle lacune, à la fin de ce verset et du suivant.

(3) C'est bien évidemment à ceci que se rapporte la touffe de végétation qui sort de terre au-dessous du croissant portant le dieu Sin, dans la représentation de l'intaille reproduite à la p. 28; la même circonstance se reproduit dans la gravure du plat d'un cône du Musée Britannique: Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLVI, n° 16.

(4) Les derniers versets présentent de très-grandes lacunes.

Les Archanges célestes. . . . .
Les Archanges terrestres. . . . .

Suivent cinq autres versets, tellement mutilés sur l'unique copie parvenue jusqu'à nous, qu'il n'y a plus moyen d'en rien tirer.

François LENORMANT.

Dans la *Gazette archéologique* de l'année 1877 (p. 74), M. C.-W. Mansell a publié, avec un commentaire fort intéressant, l'intaille d'un scarabée phénicien provenant de la Sardaigne. Cet objet retrace l'image d'une mouche. Le savant qui l'a publié le rattache au culte de Baal-Zeboub, dieu d'Ekron.

Est-on libre de traduire *Baal-Zeboub*, comme le fait M. Mansell, par « dieu seigneur de la mouche », ou bien par « dieu mouche »? Je ne le pense pas. On est obligé de prendre la dernière traduction. Baal-Zeboub est le « dieu mouche » comme son voisin *Dagon* est le « dieu poisson ».

Cette première notion posée, j'attribuerai au scarabée étudié par M. Mansell un sens différent de celui auquel paraît s'être arrêté ce savant. Ses observation sur le rôle probable des mouches comme interprètes du dieu d'Ekron, sur Baal-Zeboub rendant ses oracles au moyen des insectes dont la forme lui était donnée, sont fort ingénieuses. Mais elles ne sauraient avoir trait directement à la représentation de l'animal sur un petit monument destiné à être porté comme cachet ou plutôt comme phylactère. Quand il s'agit de scruter les usages, encore bien obscurs, de la Phénicie, c'est surtout dans ceux de l'Égypte qu'il faut chercher des éclaircissements. Et c'est précisément à la source égyptienne que je puise les éléments de ma nouvelle interprétation.

Pour moi, le petit scarabée phénicien de Sardaigne présentant la figure d'une mouche n'est pas autre chose qu'un amulette ayant la vertu de prévenir et de guérir les piqûres des moustiques. De même, celui qui montre gravée sous son plat l'image d'une fourmi (1), et dont nous plaçons ici le dessin, est un phylactère contre les dégats de ces insectes. A l'est de la Palestine, il paraît positif que l'image d'un serpent était employée à éloigner ou à guérir les morsures venimeuses des serpents (2).

C'est d'Égypte que ces pratiques superstitieuses se sont répandues en Palestine et en Phénicie. On connaît les petits monuments, si nombreux dans nos musées,

(1) Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde*, pl. B, n° 94.

(2) Voyez l'histoire du serpent d'airain dans le chap. XXI du livre des Nombres.

auxquels on applique habituellement le nom de « cippes d'Horus », et qui représentent la scène symbolique définie par les égyptologues sous la désignation d'*Horus sur les crocodiles* (1). Le dieu, au-dessus de sa jeune tête que décore la tresse caractéristique de l'enfance, a une hideuse tête de vieillard. C'est probablement le symbole du soleil, jeune le matin, vieux le soir. Horus tient sous ses pieds des crocodiles, à sa main des serpents et d'autres animaux malfaisants. Le texte qui accompagne ces représentations indique bien le sens de la représentation d'Horus sur les crocodiles et nous aidera à comprendre non-seulement la destination de cette classe de monuments talismaniques, mais encore celle de notre scarabée phénicien avec la mouche dont il est marqué.

De tous les monuments représentant Horus sur les crocodiles, le plus complet est, sans contredit la stèle de Metternich, publiée, il y a quelques mois seulement, par un jeune égyptologue russe du plus grand mérite, M. Golénischeff (2). Nous empruntons à M. Golénischeff sa traduction, nous bornant à la modifier en quelques rares endroits.

« Sois vomi, ô poison; viens, sors sur la terre. Horus t'adjure, il t'extermine et « te vomit ; ne monte point en haut, tombe en bas, affaibli ; ne sois point vigou- « reux, mais débile. Ne sois point belliqueux ; sois aveuglé ; n'y vois pas ; que soit « tournée en bas ta tête ; n'élève pas ta face ; marche en arrière sans trouver ton « chemin : sois affligé, n'aie pas de joie, meurs, détourne-toi, sans montrer ta « face. — (Cela se fait) par la parole d'Horus, le maître des incantations.

« Le poison, qui était en joie, se lamente beaucoup là-dessus. — Le dieu Horus « l'anéantit par ses charmes; (au contraire) ce qui était en lamentation est mainte- « nant en joie..... (Horus) vient en se dressant ; il se manifeste lui-même pour « aplatir les ennemis qui piquent..... Retourne-toi en arrière, serpent ; que soit « coupé ton poison qui est dans tous les membres des vivants. Telle est la puissance « de l'incantation d'Horus contre toi. »

Il n'entre pas dans mon dessein de donner ici toute la traduction de la stèle de Metternich, qui est le plus complet des monuments représentant *Horus sur les crocodiles*. Ce que je mets sous les yeux des lecteurs de la *Gazette archéologique* suffit à leur prouver la valeur magique de ces petits cippes, dont certaines intailles jusqu'ici confondues comme tant d'autres gemmes purement talismaniques dans le chaos des *Abraxas*, soi-disant tous d'origine gnostique, continuent, pour ainsi dire, la série dans les bas temps. Du moins les pierres gravées auxquelles je fais allusion

(1) On trouvera de bonnes figures de monuments de cette classe dans Wilkinson, *Manners and customs of ancient Egyptians*, 2e sér., pl. 43 A. ; Leemans, *Monuments égyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas à Leyde*, part. 1, pl. XII et XIII.

(2) *Die Metternichstele* von W. Golenischeff, Leipzig, 1877. — Cf. Pleyte et Rossi, *Papyrus de Turin*, pl. CXXXI.

avaient la même destination protectrice que les « cippes d'Horus » de l'âge antérieur, et la représentation qu'elles retracent est essentiellement conforme.

Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale en possède trois échantillons remarquables (1), dont un est ici reproduit. Le sujet ne varie pas. C'est *Harpocrate* assis au centre, entouré de cinq groupes d'animaux réunis trois par trois et faisant cercle autour de lui, crabes, gazelles, éperviers, crocodiles, serpents, toutes les bêtes malfaisantes à des titres divers qui accompagnent l'*Horus sur les crocodiles*, avec la seule différence que les crabes sur les gemmes de basse époque remplacent les scorpions des monuments égyptiens antérieurs. Sur une des pierres du Cabinet des médailles, la représentation est accompagnée de l'inscription ΑΒΛΑΝΑΘΑΝΑ, formule de langue araméenne écrite en lettres grecques, qui se reproduit avec de légères variations sur un très-grand nombre d'intailles magiques des païens de la décadence ou des gnostiques אב לנא אתא לנא « père, viens vers nous, vers nous! » Tantôt le revers de la gemme est lisse, tantôt il porte une formule de grimoire barbare, plus ou moins développée.

On trouve aussi d'autres intailles analogues et de la même époque, où c'est la figure d'une divinité autre que l'Horus égyptien qui est placée au milieu des animaux malfaisants dont les attaques doivent être éloignées. Telle est celle qui a été publiée par La Chausse (2), et où l'on voit le buste d'une déesse polymaste comme la Diane d'Éphèse, autour duquel sont disposés un lion, un crocodile, un aigle et un serpent. Citons encore celle du Musée de Florence (3), qui montre un œil au centre du cercle que forment une tortue, un lézard, un scorpion, un crapaud, une mouche, un serpent, un crabe et une fourmi. Ici l'on peut se demander si l'œil est celui de la divinité qui doit veiller sur toutes ces bêtes malignes pour en préserver le porteur du talisman, ou si cet amulette était destiné à défendre aussi contre le mauvais œil.

Ces exemples monumentaux, et surtout le texte égyptien si positif dont j'ai rapporté des extraits, me semblent jeter une lumière tout à fait certaine sur la signification et la destination de la pierre gravée publiée par M. Mansell. Les données résultant de la stèle de Metternich sont désormais un élément indispensable dans l'interprétation des monuments du genre de celui dont nous parlons. L'image d'*Horus sur les crocodiles* guérissait les morsures des animaux venimeux ; le *Serpent d'airain* avait le même rôle ; de la même façon, le scarabée phénicien repré-

(1) Caylus, *Rec. d'antiquités*, t. III, pl. x, n° 2; Chabouillet, *Description générale des camées, pierres gravées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n°s 2196, 2197 et 2198.

(2) *Mus. Rom.*, t. I, pl. xxxiv ; Montfaucon, *l'Antiquité expliquée*, t. II, pl. cxv, n° 4 ; Kopp, *Palaeographia critica*, t. III, p. 618.

(3) Gori, *Mus. Florent.*, t. II, pl. xcv, n° 8.

sentant une mouche était un amulette qui préservait ou guérissait de la piqûre des moustiques.

E. LEDRAIN.

J'adhère entièrement à la docte et ingénieuse explication que M. l'abbé Ledrain propose pour l'intaille de travail phénicien (ou punique, car lorsqu'il s'agit des monuments de la Sardaigne il faut toujours admettre que leurs auteurs ont dû être des Phéniciens occidentaux) représentant la figure d'une mouche. Je le fais d'autant plus volontiers, que la destination talismanique attribuée par le savant ecclésiastique à cette gemme ne contredit en aucune façon, je le crois du moins, les observations qu'elle m'avait suggérées.

En effet, il est évident que le texte si curieux de la stèle de Metternich, tel que le traduit M. l'abbé Ledrain, et la comparaison avec les représentations égyptiennes d'*Horus sur les crocodiles* jettent un jour capital sur l'intention qui a fait graver notre intaille et d'autres analogues. Mais la parité n'est pas complète entre les deux classes de monuments, provenant les uns des Égyptiens, les autres des Chananéens. Entre elles il y a une différence très-importante, et dont mon savant contradicteur ne me paraît pas tenir assez de compte.

Dans les représentations d'*Horus sur les crocodiles*, le dieu dompte et réduit à l'impuissance les animaux malfaisants contre lesquels cette image est un phylactère préservateur. Ce sont pour lui des adversaires dont il triomphe ; ce ne sont pas ses animaux à lui, ceux qui prennent place parmi ses emblèmes et dont il revêt la figure.

Au contraire, dans le cas de notre gemme phénicienne, la figure d'une mouche est un amulette contre la piqûre des mouches et moustiques. Mais, en même temps, la mouche est l'animal sacré, la forme que revêt Baal-Zeboub, le Seigneur-Mouche, un des grands dieux de la religion phénico-palestinienne. Ceci nous amène à la question soulevée jadis par Selden (1), puis par Ch. Lenormant (2) et tout récemment reprise par M. Clermont-Ganneau (3), de l'identité du Zeus Myiodès ou « à forme de mouche » de Clément d'Alexandrie (4) avec le Zeus Apomyios, « celui qui éloigne les mouches », adoré à Olympie (5), ainsi que de la parenté de ce dieu de la Grèce avec le Baal-Zeboub de la Palestine (6). Pline (7) mentionne un dieu adoré

(1) *De diis Syris*, Syntagm. 2, p. 302 et s.

(2) *Trésor de numismatique, Nouv. gal. mythol.*, p. 60.

(3) *Journal asiatique*, août-septembre 1877. — M. Clermont-Ganneau n'hésite pas à voir une importation phénicienne dans le Zeus Apomyios d'Olympie.

(4) *Protrept.*, p. 24, éd. Potter.

(5) Pausan., V, 14, 2.

(6) On a reconnu le Zeus Apomyios dans une intaille du Cabinet de Stosch, aujourd'hui à Berlin, où l'on voit la tête de Zeus laurée, et au-dessous deux mouches. Winckelmann, *Mon. ined.*, 12 ; *Catal. de Stosch*, cl. II, n° 78 ; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. VIII, n° 15.

(7) *Hist. nat.*, X, 28.

dans la Cyrénaïque comme préservant des mouches et les éloignant ; *Cyrenaici Achorem deum (invocant) muscarum multitudine pestilentiam afferente, quae protinus intereunt postquam litatum est illi deo*. Il y a tout au moins une coïncidence singulière entre le nom qu'il donne à ce dieu, *Achores*, et celui de la ville où le dieu-mouche des Philistins avait le siége principal de son culte, *Accaron* (1). Aussi Selden, il y a déjà deux siècles, arrivait-il à conclure que Baal-Zeboub, en même temps qu'un dieu-mouche, était le dieu qui défendait contre le fléau des mouches.

Il en est de même du *Serpent d'airain* (2). A Jérusalem, sous les rois, il était l'objet d'un culte idolâtrique et presque divin, de telle façon qu'Ézéchias le fit détruire avec les simulacres et les sanctuaires du paganisme (3). C'est qu'en effet, si son premier auteur, apôtre du monothéisme, n'avait pu le faire élever dans le désert que comme un simple talisman préservateur de la morsure des serpents, et non comme une image idolâtrique (4), il l'avait pourtant fait faire à l'imitation de ceux qui, chez les peuples voisins, étaient des figures de dieux-serpents en même temps que des phylactères contre les serpents. En effet, porté sur la traverse supérieure de son mât d'enseigne (נס), il était exactement pareil, d'après les descriptions de la Bible, aux deux serpents cornus devant lesquels un bas-relief assyrien de Koyoundjik (5) montre un sacrifice offert dans le camp de Sennachérib, pendant une de ses expéditions. Nous reproduisons ici cette scène si précieuse pour l'exégèse biblique.



Les deux exemples sont d'un caractère bien positif et nous mettent en présence

(1) La forme *Amgarruna*, employée dans les textes cunéiformes assyriens, entre autres dans le Prisme de Sennachérib, me paraît prouver que l'Ἀκκαρὼν des Septante rend mieux que la vocalisation massorétique *Ekrôn*, la vraie prononciation ancienne du nom de la ville philistine de עקרון.

(2) Sur le serpent d'airain, voy. von Baudissin, *Studien zur semitischen Religionsgeschichte*, I, p. 288 et s.; tous les travaux relatifs à ce sujet y sont indiqués de la façon la plus complète.

(3) II Reg., XVIII, 4.

(4) Je raisonne ici en prenant pour strictement historique le récit du chapitre XXI des Nombres. Mais il y a de sérieuses chances pour que, comme l'admettent beaucoup de critiques, même parmi les plus modérés, ce récit soit né postérieurement, du désir d'expliquer l'origine d'un très-ancien serpent d'airain conservé à Jérusalem, mais ne remontant peut-être pas réellement à Moïse et ayant peut-être eu dès le début un caractère idolâtrique plus prononcé que ne le lui suppose la narration des Nombres.

(5) Layard, *Nineveh and its remains*, t. II, p. 469.

d'une idée toute particulière, dont on ne trouve jusqu'à présent aucune trace chez les Égyptiens ; car l'Égypte est loin de pouvoir tout expliquer à elle seule en Phénicie et chez les populations de la Palestine et de la Syrie. Elle leur a beaucoup donné, mais des formes bien plus que des idées, et le fond religieux sémitique reste *sui juris* ou du moins dépendant bien plus de la civilisation du bassin de l'Euphrate et du Tigre que de celle de l'Égypte. L'idée que nous relevons ici, c'est que lorsqu'un dieu compte parmi ses symboles un animal susceptible d'être nuisible, et en revêt la forme, il est en même temps celui qui en défend l'homme ; que son image, sous la figure de l'animal, est le plus puissant talisman pour préserver du mal que l'on pourrait en craindre.

Parmi les intailles découvertes dans le trésor du temple de Curium par le général de Cesnola et transportées au Metropolitan Museum of art de New-York, je remarque celle d'un curieux scarabéoïde d'agate rubannée (1), dont on a reproduit ici



le sujet. Nous y voyons un cartouche à l'égyptienne, accosté de deux uræus au col gonflé ; mais, au lieu d'hiéroglyphes, le cartouche renferme le mot grec ΕΧΙ, ἔχι (vocatif d'ἔχις), « ô vipère ! ». C'est incontestablement, comme l'a reconnu M. King (2), un amulette contre la morsure des vipères, particulièrement multipliées encore de nos jours en Chypre ; et la pierre devait être placée dans le chaton d'une de ces bagues magiques contre les serpents, dont parle Aristophane (3). La pierre est grecque, comme l'indique l'inscription ; mais on ne peut douter à la voir qu'elle n'ait été copiée d'un motif phénicien, qu'elle ne reproduise une donnée de talisman créée antérieurement par les Chananéens. Or, on remarquera qu'encore ici c'est la figure du serpent divin, de l'uræus, qui est prise comme phylactère pour défendre des atteintes des animaux de même classe. Il y a là un indice sérieux, de nature à faire croire que c'est dans une intention talismanique et prophylactique qu'ont été fabriqués les scarabées phéniciens assez nombreux, en diverses matières, portant gravée sous le plat l'image de l'uræus avec différents



attributs divins. J'en insère ici un exemple, emprunté à un scarabée en jaspe vert de la collection de M. le docteur Fr. Spano, à Cagliari. Le serpent sacré y est muni de deux ailes, comme dans beaucoup de représentations égyptiennes, et sa tête est surmontée d'un disque placé dans le croissant lunaire (4).

C.-W. MANSELL.

(1) Cesnola, *Cyprus, its ancient cities, tombs and temples*, pl. xl, n° 19.

(2) Dans l'ouvrage de M. de Cesnola, p. 385.

(3) *Plut.*, 883.

(4) Voy. deux pierres analogues, du trésor de Curium, dans Cesnola, *Cyprus*, pl. xxxviii, n°s 24 et 25.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.




UNE PIERRE GRAVÉE AU NOM DU ROI D'ÉGYPTE

THOUTMÈS II.

Par l'entremise de M. F. Lenormant, j'ai fait acheter au Musée du Louvre, l'an dernier, un chaton de bague quadrangulaire, en jaspe vert, offrant une double représentation, très-finement gravée, du roi Thoutmès II de la 18e dynastie (1800 ans avant notre ère).

D'un côté, le pharaon, désigné par son prénom *Râ-àâ-kheper* (1), saisit par la queue un lion qu'il s'apprête à frapper de sa massue. C'est une scène emblématique de force victorieuse à la louange du roi; elle est d'une extrême rareté; le sens en est expliqué par le mot *qen* qui exprime la vaillance en égyptien. Sur l'autre face, Thoutmès II est figuré lançant des flèches contre les ennemis du haut de son char; devant lui un homme tombe frappé à mort; un autre est foulé aux pieds par l'attelage royal. Cette représentation, fréquente sur les murs extérieurs des temples, ne se rencontre pas d'ordinaire sur des objets de petite dimension.

La pierre gravée, dont une reproduction accompagne cette notice, et qui est exposée dans la vitrine P de la salle historique du Musée égyptien, est d'autant plus intéressante que l'on connaît fort peu de monuments au nom de Thoutmès II, parce que le règne de ce pharaon fut très-court. A la mort de Thoutmès Ier, les deux princes, ses fils, qui furent plus tard Thoutmès II et Thoutmès III, étant trop jeunes pour occuper le trône, leur sœur Hatasou, conformément à la volonté même du roi défunt (2), gouverna à leur place. Lorsque Thoutmès II fut en âge de régner, cette ambitieuse princesse l'épousa pour ne pas

(1) La forme complète est *Ra-àâ-n-kheper*, mais la particule *n* peut être omise, sans que le sens soit altéré. Ce prénom signifie « Soleil, maître de la forme ». Les textes mythologiques nous disent que c'est le soleil qui détermine la forme des choses, et tout pharaon était assimilé au soleil.

(2) Lepsius, *Denkmäler aus Ægypten und Æthiopien*, III, 18.

être contrainte d'abdiquer, puis il mourut prématurément, et Hatasou partagea quelque temps encore le pouvoir avec Thoutmès III.

Paul PIERRET,
Conservateur du Musée égyptien du Louvre.

TERRES-CUITES DE TÉGÉE.

M. Pervanoglou a publié un compte-rendu sommaire des fouilles que la Société Archéologique d'Athènes fit exécuter dans l'année 1861 en Arcadie, sur une partie de la colline d'Haghios Sostis, emplacement de l'acropole de Tégée (1). Ces fouilles amenèrent la découverte de quelques bronzes et de plus de 1,500 fragments de figurines et de bas-reliefs de terre-cuite. Elles furent ensuite continuées irrégulièrement et d'une manière subreptice par les paysans du voisinage. Au printemps de 1866 je pus, sur les lieux, étudier plusieurs centaines de terres-cuites, pour la plupart brisées, extraites des mêmes champs, et faire sur ce nombre un choix de spécimens plus ou moins bien conservés des principaux types qu'elles offraient (2). La collection que j'en avais alors formée est actuellement au Musée Britannique (3), moins la pièce capitale de toutes ces trouvailles de Tégée, la tête de proportion de demi-nature et du style de la plus belle époque de l'art grec, provenant d'une statue de Coré-Despœna (4), juvénile, à la chevelure ornée d'épis (comme celle de la Coré-Sotira des monnaies de Cyzique) et couverte d'un voile, tête que M. le baron de Witte a publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (5). Pour celle-ci, je l'avais cédée à M. le prince Czartoryski, et elle a été dérobée, pendant l'agonie de la Commune, par un des fédérés qui occupaient militairement l'Hôtel Lambert. Comme il est plus que probable que c'est pour en tirer profit qu'elle fut volée, on la verra sans doute reparaître quelque jour dans le commerce des antiquités, à moins qu'elle n'ait déjà trouvé place dans le cabinet d'un amateur qui en ignore la provenance.

(1) *Nuove memorie dell' Instituto di Corrispondenza archeologica*, p. 72-76, pl. VI.

(2) De Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 408.

(3) Des doubles de la même série étaient entrés dans la collection Raifé, vendue en vente publique à Paris en 1867, et sont décrits dans le catalogue de vente.

(4) Pausan., VIII, 37, 6.

(5) T. XXI, p. 409.

Quoi qu'il en soit, l'immense majorité des terres-cuites d'Haghios Sostis, soit dans les échantillons recueillis en 1861 par la Société Archéologique d'Athènes, soit dans ceux qu'il m'a été possible d'étudier en 1866, se composait de statuettes ayant directement trait par leurs sujets au culte de Déméter, déesse qui avait, en effet, avec sa fille, un temple à Tégée même (1) et un autre dans la localité adjacente de Pallantion (2). C'est à tel point qu'au lieu de croire, avec M. Pervanoglou, que l'incroyable accumulation de débris de ce genre que l'ancienne acropole de Tégée offre sur un très-étroit espace de terrain, doive être rapportée aux rejets d'une fabrique de coroplaste installée sur ce point, il me semble, pour ma part, y reconnaître les restes d'un amoncellement d'*ex-voto* déposés par les pèlerins dans les dépendances d'un sanctuaire de Déméter.

Un des types les plus multipliés est la figure d'une hydrophore debout, l'hydrie sur la tête, qui tient quelquefois dans ses bras le porc du sacrifice aux Grandes Déesses. M. Pervanoglou en a fait graver un spécimen (3). On a trouvé des statuettes analogues sur différents points de la Grèce, comme à Mégare, à Thèbes et à Thespies, en Sicile et à Cnide, dans l'enceinte sacrée de Déméter et de Coré, et Gerhard en a traité en les envisageant dans leur rapport avec le culte éleusinien (4). Mais de beaucoup le plus grand nombre des terres-cuites d'Haghios Sostis consistait en statuettes d'une déesse assise sur un trône à large dossier, la tête surmontée du polos ou d'une cidaris que recouvre un voile (5). Presque toujours ces statuettes, entièrement plates (6), sont d'une grossièreté singulière et sauvage, qui leur donne l'apparence d'œuvres d'une antiquité extrêmement reculée, appartenant presque à l'enfance de l'art. On en pourra juger par les trois spécimens que nous en offrons ici au lecteur et qui m'ont paru utiles à publier, M. Pervanoglou n'ayant donné le dessin d'aucune figure de cette catégorie, bien

(1) Pausan., VIII, 53, 3.

(2) Pausan., VIII, 44, 5.

(3) *Ouvr. cit.*, pl. vi, n° 6. — Un autre décrit dans le *Catalogue Raifé*, n° 1125.

(4) *Ueber den Bilder kreis von Eleusis*, 2e mémoire, p. 361, notes 318 et 363, n° de 359.

(5) On doit remarquer la profusion de bijoux grossièrement imités, pendants d'oreilles, colliers à plusieurs rangs, etc., qui parent le simulacre de la déesse dans la majorité de ces figures.

(6) Cette forme indique généralement l'imitation d'un ancien ξόανον en façon de planche, σανίς.

qu'il en ait signalé l'existence (1). Ces trois échantillons appartiennent au Musée Britannique (2).



Il semble presque impossible d'attribuer un nom certain à des images aussi rudimentaires, bien que la coiffure, avec le voile et les cheveux répandus sur les épaules, semble indiquer une divinité chthonienne et convienne particulièrement bien à Déméter. Aussi le savant archéologue athénien s'est-il abstenu de toute conjecture à ce sujet. Mais la question me semble tranchée par la figure dont je place ici la représentation (3), figure dont il n'y avait que deux exemplaires dans le même état de conservation, parmi celles entre lesquelles je fis un choix, et qui n'a pas, que je sache, d'analogue dans la collection de la



(1) *Ouvr. cit.*, p. 71.

(2) Quatre figures analogues sont minutieusement décrites dans le *Catal. Raifé*, nos 998-1001.

(3) Elle appartient aussi au Musée Britannique. — Une pareille dans le *Catalogue Raifé*, no 1002.

Société Archéologique d'Athènes. Cette statuette, entièrement obtenue dans un moule, sans retouches à l'ébauchoir, nous offre le même type que les autres, mais arrivé à son point complet de développement, traité avec les ressources et le style de l'art grec des beaux siècles. Malgré la façon très-imparfaite dont elle a été poussée dans le moule, on y sent un remarquable accent de grandeur. Ici le doute ne saurait plus exister sur la déesse représentée : c'est bien positivement Déméter, ainsi que l'a nommée M. de Witte. Des fleurs vues de face et épanouies, formant rosaces, décorent la haute cidaris qui surmonte la tête et sur laquelle est posé un voile, tombant par derrière et des deux côtés. Assise sur son trône à dossier large et droit, la déesse porte à sa poitrine la main droite, qui saisit un pli de l'ampéchonion recouvrant sa tunique talaire. C'est le geste habituel des figurines de Coré-Elpis debout, si fréquentes dans les tombeaux de Thespies (1). Dans ces dernières, la main portée à la poitrine tient quelquefois la fleur liliacée du *damatrion* (2), au lieu de prendre un pli du vêtement (3); on observe aussi cette variante du geste chez quelques-unes des images du travail le plus grossier de la déesse assise, provenant de Tégée, qui sont conservées à Athènes, et la particularité a été signalée dans la notice de M. Pervanoglou. Mais la circonstance la plus curieuse de la statuette d'un art plus avancé, que je publie, celle qui la caractérise de la manière la plus formelle comme une image de Déméter, c'est la tige de pavot qui sort du sol devant elle, entre ses pieds, et montant le long de ses jambes, vient ouvrir sur les genoux de la déesse sa fleur largement épanouie, au centre de laquelle on distingue avec certitude sur l'original la capsule propre à cette espèce végétale.

Les images de Déméter, dans les terres-cuites de Tégée, nous offrent donc d'une part la reproduction grossière d'un xoanon de l'enfance de l'art représentant la déesse assise, xoanon chargé, dans la plupart des cas, des parures dont on le revêtait à l'occasion des fêtes; c'est très-probablement le xoanon antique de Déméter Carpophore, tel qu'il

(1) De Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 111; F. Lenormant, *Catal. Raifé*, nos 1018, 1021 et 1022.

(2) Hesych., v. Δαμάτριον.

(3) *Catal. Raifé*, no 1019.

était exposé à la vénération publique dans le temple de la cité arcadienne. Les petites idoles de ce genre sont les plus nombreuses. D'autre part, nous rencontrons dans les mêmes trouvailles quelques exemples, beaucoup plus rares, du développement donné au même type de représentation divine par suite des progrès de l'art. A ce point de vue elles offrent un véritable intérêt archéologique, comme échantillons de l'évolution progressive d'un type divin déterminé.

Mais le temple des Grandes Déesses à Tégée, d'après ce que nous apprend Pausanias, était consacré à Coré en même temps qu'à Déméter Carpophore; il devait donc renfermer un xoanon antique de la fille, en même temps que celui de la mère. Je reconnais l'imitation de ce xoanon de Coré dans un autre type de statuettes du travail le plus grossier et de l'apparence la plus archaïque, que les différentes fouilles d'Haghios Sostis ont fourni en grande abondance avec celles de Déméter (1). Comme il était logique et comme les petites idoles de terre-cuite des diverses parties de la Grèce le montrent fort habituellement, quand elles ne mettent pas les deux Grandes Déesses sur un pied de parité parfaite, tandis que la mère, Déméter, est assise sur un trône, en déesse reine, sa fille, Coré, est représentée debout, en tant que plus jeune et subordonnée. Son xoanon de Tégée, tel que nous le font connaître les statuettes dont je parle, était en gaîne dans sa partie inférieure, comme celui de l'Artémis Éphésienne (2). Au-dessus de cette gaîne se développe le buste, avec des seins fortement accusés et des bras rudimentaires. La déesse fille n'est pas voilée comme la déesse mère, mais ses cheveux, frisés sur le devant, tombent par derrière sur les épaules. Le front est orné d'une haute stéphané, que le coroplaste maladroit, et usant de procédés tout à fait grossiers, transforme quelquefois en une sorte de turban. Dans la plupart des exemplaires, on remarque la même profusion de bijoux, pendants d'oreilles, colliers à plusieurs rangs garnis de grosses bulles, que chez les idoles de Démé-

(1) Trois de ces figurines minutieusement décrites dans le *Catal. Raife*, nos 1007-1009.

(2) Il faut surtout y comparer le xoanon de Coré représenté, au temps de l'empire, sur les revers des monnaies de quelques villes de Lydie, Gordus Julia, Mæonia, Sardes, Silandos : Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. III, p. 112 et s.; Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, t. II, p. 413 et suiv., pl. VIII, nos 1-4.

ter du même style. Je ne connais pas d'exemple qui nous offre jusqu'ici, parmi les terres-cuites de Tégée, la transformation subie par ce type de représentation, d'un caractère tout primitif, quand l'art atteignit à sa perfection.

Il ne faudrait pas, du reste, attacher trop de foi à l'impression de haute antiquité qu'éveille l'apparence des figurines grossières, et qui tient à la fois à ce qu'elles conservent fidèlement à la vieille image sacrée ses formes rudimentaires, sa raideur archaïque, et aussi à ce qu'elles ont été exécutées par les procédés les plus primitifs, au moyen d'un modelage sommaire à la main, rehaussé de quelques pastillages non moins sommaires pour exprimer les bijoux et autres ornements (1). Les terres-cuites les plus rudes et les plus imparfaites des trouvailles de Tégée, celles qu'à leur aspect on serait d'abord tenté de reporter aux âges les plus antiques, doivent être contemporaines de celles qui présentent, au contraire, l'empreinte de l'art arrivé à sa perfection. Car on rencontre les fragments des deux styles confondus pêle-mêle dans les mêmes couches de débris. Il n'y a d'art vraiment ancien dans ces ex-voto d'Haghios-Sostis que certains fragments de bas-reliefs dont M. Pervanoglou a donné un spécimen (2), et qui se rencontrent seulement à la partie inférieure de l'amoncellement (3). Nous avons donc, dans les idoles de Déméter, les produits d'une double fabrication contemporaine : d'un côté ceux d'une imagerie populaire qui fournissait, pour quelques lepta, aux dévots venus de la campagne au temple, de petites idoles d'un type traditionnellement immobilisé, pour les déposer comme offrandes votives; de l'autre les œuvres d'une imagerie perfectionnée, qui avait marché avec le développement

(1) On trouve aussi, parmi les terres-cuites d'Haghios Sostis, quelques fragments de statuettes d'Apollon lyricine au moins aussi barbares et aussi rudimentaires que les images les plus grossières de Déméter ou de Coré. Un échantillon de ce genre au Musée Britannique, et un autre décrit dans le *Catal. Raifé*, n° 992. — A Tégée, tout auprès du temple de Déméter et de Coré, en était un autre, où l'on voyait un xoanon doré d'Apollon, œuvre du Crétois Chirisophos. Pausan., VIII, 53, 3.

(2) *Ouvr. cit.* pl. vi, n° 2. — Ce bas-relief, qui fait partie des collections de la Société Archéologique d'Athènes, représente sûrement *la lutte de Pélée et d'Atalante*, et non, comme l'a cru à tort M. Pervanoglou, Persée et la Gorgone.

(3) La tête de statuette publiée sous le n° 5 dans la planche du Mémoire de M. Pervanoglou est aussi d'un style vraiment ancien, mais déjà plein de science.

de l'art et fournissait des simulacres plus satisfaisants à ceux qui pouvaient les payer un peu plus cher et montraient un goût plus raffiné. Les œuvres de la première espèce sont de beaucoup les plus multipliées, d'abord parce que les offrandes les plus fréquentes devaient être nécessairement les moins chères, celles qui restaient accessibles à la bourse des plus pauvres; puis surtout parce que la dévotion des simples et rustiques populations de l'Arcadie, passionnément attachées aux vieilles traditions, devait donner la préférence aux petites idoles restées conformes à celles que leurs pères avaient offertes de temps immémorial, à celles qui reproduisaient dans sa grossièreté native le xoanon, dont l'antiquité même, l'apparence primitive et dédaléenne doublait la vénération, et qui excitait la piété populaire bien plus que les œuvres récemment créées par l'art parvenu à son plus haut degré de perfection. L'attachement pour les vieilles images de culte, en raison de leur antique grossièreté, est un trait d'instinct naturel qui s'est toujours reproduit dans la dévotion des simples, des classes populaires, et particulièrement des gens de la campagne. Il serait facile de le montrer par de nombreux exemples encore vivants de nos jours.

François LENORMANT.

La pâte de verre imitant une intaille, que nous publions ici d'après un dessin exécuté autrefois par Muret, a été déjà plusieurs fois (1) citée comme un des monuments les plus intéressants de la collection Blacas, actuellement au Musée Britannique; mais elle est demeurée jusqu'à ce jour inédite. C'est de la collection Schellersheim qu'elle avait passé dans celle du duc de Blacas.

Ce petit monument fournit un supplément extrêmement précieux à l'iconographie des philosophes grecs. Nous y voyons, en effet, l'effigie, tournée vers la droite, d'un homme dans la force de l'âge, à la barbe frisée soigneusement, aux cheveux arrangés avec recherche, dont le nom, ΑΡΙΣΤΙΠΠΟΣ, est tracé, divisé en deux parties, l'une devant la face, l'autre derrière la tête. Quatre figures de divinités, de plus petites dimensions, accompagnent et entourent cette effigie, comme celles des dieux protecteurs du personnage représenté. En haut, c'est Aphrodite nue, debout, ayant un dauphin auprès d'elle, qui étend son bras droit pour déposer une couronne sur

(1) De Witte, *Notice sur le duc de Blacas*, dans le tome Ier de l'*Histoire de la monnaie romaine* de Th. Mommsen, traduite par le duc de Blacas, p. XXVI; Newton, *A guide to the Blacas collection*, p. 16.

la tête d'Aristippe, puis Dionysos, représenté seulement en buste, tenant une coupe qu'il porte à ses lèvres; en bas nous avons les deux têtes d'Apollon, caractérisé par la lyre, et d'Athénée casquée.

Que l'Aristippe, dont cette pâte de verre nous donne le portrait, soit le fameux philosophe de ce nom, disciple de Socrate et fondateur de l'école particulière de Cyrène, sa patrie, une telle réunion de divinités, escortant son effigie, ne permet pas d'en douter. Aphrodite couronne l'amant de Laïs de Corinthe (1), et, jointe à Dionysos, elle est bien à sa place auprès de celui dont un des traités était intitulé : « Contre ceux qui le critiquent d'avoir du vin vieux et des maîtresses », Πρὸς τοὺς ἐπιτιμῶντας ὅτι κέκτηται οἶνον παλαιὸν καὶ ἑταίρας, et un autre : « Contre ceux qui critiquent le luxe de sa table », Πρὸς τοὺς ἐπιτιμῶντας ὅτι πολυτελῶς ὀψωνεῖ (2). Apollon et Athénée figurent en opposition avec Dionysos et Aphrodite, comme les divinités de l'enthousiasme et de la sagesse, et ainsi se complète l'allégorie du système de la morale d'Aristippe (3), qui prétendait maintenir une balance égale entre la volupté et la vertu, arrivant à l'une par l'autre, système qui, dit-on, rendit ce philosophe propre à se plier à toutes les circonstances (4), mais auquel on reprochait, avec raison, un défaut complet d'élévation et de solidité morale. On raconte que la belle moralité attribuée à Prodicos, d'Hercule choisissant entre la Volupté et la Vertu (5), fut exposée par Socrate à ses disciples précisément pour combattre les tendances du Cyrénéen qui suivait ses leçons (6), mais n'osa pas se trouver auprès de lui lorsqu'il but la ciguë. Ch. Lenormant a proposé de reconnaître, sur un vase peint de la Cyrénaïque (7), Aristippe placé, comme un autre Hercule, entre la Volupté et la Vertu, personnifiées par Laïs, sa maîtresse, et Arété, sa fille, mais les associant toutes deux, au lieu de faire un choix entre elles. C'est la même idée qu'exprime encore plus sûrement la réunion de divinités qui accompagne son portrait sur la pâte de verre de la collection Blacas.

La mollesse exagérée que respire l'arrangement plein de recherche et de prétention de la chevelure et de la barbe du personnage, est encore sur ce monument un trait bien caractéristique d'Aristippe de Cyrène. Sa vie molle et efféminée, son goût d'élégance, les vêtements de pourpre dont il se parait (8), sont célèbres. Athénée (9) dit de lui : « Son existence fut conforme à ses principes de philosophie; il vécut dans la mollesse et dans tout le luxe des parfums, des habits et des femmes. »

La pâte que nous publions a ceci de curieux qu'elle vient rendre la plus sérieuse autorité à des monuments aujourd'hui disparus, que les érudits d'autrefois avaient admis pour authentiques, mais que la critique moderne avait dû écarter comme suspects, du moins jusqu'à ce qu'ils reçussent une confirmation comme celle qui

(1) Diogen. Laërt., II, 74 et 75; Athen., XIII, p. 588; Cic., *Epist. ad fam.*, IX, 26, 2.

(2) Diogen. Laërt., II, 84.

(3) Sur ce philosophe et ses doctrines, voyez Kunhardt, *Dissertatio philosophico-historica de Aristippi philosophia morali*, Helmstadt, 1795; Wieland, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, Leipzig, 1800; Ritter, *Geschichte der Philosophie*, VII, 3; Brucker, *Historia critica philosophiae*, II, 2, 3; Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. archéol.*, t. XIX (1847), p. 396-405.

(4) Horat., *Epist.*, I, xvii, 23-24; cf. Diogen. Laërt., II, 66; Johan. Stob., *Florileg.*, XXXVII, 25; XCIV, 32.

(5) Xenoph., *Memorab. Socrat.*, II, 1, 22.

(6) Diogen. Laërt., II, 65; Athen., XII, p. 544.

(7) *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. IV, pl. xlvii; *Annal.*, t. XIX (1847), p. 391-496.

(8) Tertullian., *Apologet.*, 46.

(9) XII, p. 544.

les justifie aujourd'hui. Dans les trois éditions plantiniennes du recueil iconographique de Fulvio Orsini (1) on trouve à la pl. XXXI un portrait d'après une intaille sur cornaline, donné comme d'Aristippe, portrait qui a été plusieurs fois reproduit au XVIIe et au XVIIIe siècles (2). Le texte joint par Jean Le Febvre à l'édition de 1610 (3) nous apprend que cette effigie anonyme avait été déterminée par Orsini d'après un dessin de Pirro Ligorio, représentant un buste de marbre qui offrait les mêmes traits et portait l'inscription grecque du nom d'Aristippe. Une donnée reposant uniquement sur la foi d'un homme aussi tristement fameux comme faussaire, était nécessairement, pour la critique, frappée de suspicion légitime, et dans cet état de la question Visconti ne pouvait faire autrement que d'écarter de son *Iconographie grecque* le portrait jusqu'alors attribué à Aristippe. Désormais, en présence de la pâte de verre conservée au Musée Britannique et dont l'authenticité est incontestable, la situation de ce petit problème iconographique change complétement. L'effigie de la cornaline de Fulvio Orsini est exactement conforme à celle de notre monument ; c'est donc bien celle d'Aristippe de Cyrène. Et le buste dessiné par Ligorio reprend en même temps une autorité inattendue. Ligorio était bien capable de forger un Aristippe de fantaisie ; mais il n'aurait pas inventé un *portrait exact* du philosophe. Il faut donc que cette fois, par exception, il n'ait pas fait un faux, mais qu'il ait dessiné un monument existant de son temps et réellement antique.

S. TRIVIER.





Les trois intailles reproduites en tête de cet article décorent le plat de scarabées de travail phénicien. Le premier, en jaspe vert, provient de la Phénicie propre et fait partie de la Collection de Luynes, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris (4) ; le second et le troisième, l'un en jaspe et l'autre en cornaline, ont été découverts dans les sépultures de la nécropole de Tharros, en Sardaigne, et sont conservés à Cagliari, dans les cabinets de M. Salvatore Carta et du président Ena. Tous les trois représentent le même sujet, la partie antérieure d'un sanglier ailé.

C'est le type bien connu des plus anciennes monnaies de Clazomène d'Ionie (5). Dans la numismatique de la cité ionienne, l'image d'un monstre fantastique de ce genre fait allusion à la légende locale d'après laquelle un sanglier ailé aurait jadis

(1) *Illustrium imagines, ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae, quae extant Romae, major pars apud Fulvium Ursinum.* Anvers, Plantin, 1598, 1606 et 1610. La planche dont nous parlons ne figure pas encore dans la première édition du même ouvrage, publiée à Rome en 1570, sous le titre un peu différent : *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa.*

(2) Dans la planche qui s'intercale à la p. 148 de l'édition in-4° de Diogène Laërce, publiée en 1692, à Amsterdam, chez Henri Wetstenius, et aussi dans Baudelot de Dairval, *Portraits d'hommes et de femmes illustres du recueil de Fulvius Ursinus*, pl. XXXVI, p. 24.

(3) P. 18.

(4) Il a été déjà gravé dans Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXVIII, n° 3.

(5) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 519.

ravagé le territoire de Clazomène (1). Cette tradition donne au monstre le caractère d'un ennemi du dieu solaire, d'Apollon, le protecteur spécial de la ville. Hermésianax parlait aussi d'un sanglier qui avait ravagé de la même façon les campagnes des Lydiens, et ce sanglier était celui que, dans une version du mythe d'Atys, Zeus envoyait pour tuer le jeune berger divin, dans sa colère de ne pas parvenir à l'arracher à l'amour de Cybèle (2). Nous avons ici l'introduction dans la fable d'Atys du trait caractéristique de celle de l'Adonis de Cypre et de la Phénicie, la mort sous les coups d'un sanglier, qui se reproduit encore dans la légende gréco-asiatique d'Idmon (3), fils d'Apollon et d'Astéria ou Astarté, suivant Phérécyde (4).

Les rapprochements que je viens de faire, en éclaircissant la signification du sanglier ailé des monnaies de Clazomène, ne permettent pas de douter que, sur des scarabées phéniciens, la même figure ne soit celle du sanglier meurtrier d'Adonis. On sait que les Syriens nommaient *khazîran*, « mois du sanglier », le mois qui finissait au solstice d'été et à la fin duquel avait lieu la cérémonie funèbre de la mort d'Adonis, tandis que le mois suivant, qui commençait au solstice et dont les premiers jours voyaient la résurrection du jeune dieu, s'appelait du nom de celui-ci, *tômouz*, pour eux comme pour tous les autres peuples voisins.

En Cypre on sacrifiait, le 2 avril, un sanglier à Aphrodite-Astarté (5), comme représentant le sanglier d'Arès, par qui Adonis avait été tué. C'est sans doute de là qu'était venu chez les Grecs l'usage du sacrifice d'un porc à Aphrodite (6), sacrifice appelé à Argos ὑστήρια (7). Il est probable que c'est pour cette immolation que l'on élevait en Cypre des porcs dans les dépendances des temples d'Aphrodite (8). Et à son tour un semblable usage dut contribuer à la naissance de la conception poétique, d'invention assez tardive et d'un caractère raffiné, par laquelle se termine la XXXe idylle de Théocrite. L'animal meurtrier d'Adonis se justifie auprès d'Aphrodite en disant qu'il n'a pas voulu tuer le héros, mais seulement, ébloui par sa beauté, déposer un baiser sur sa cuisse. Pardonné par la déesse, il se joint à son cortége et se mêle aux jeux des Amours. Cette dernière scène est figurée en bas-relief sur la base d'une statuette mutilée en terre-cuite qui représentait Aphrodite et qui porte dans le dos, tracées sur la pâte encore fraîche, les deux lettres latines N A superposées, appartenant au type paléographique du dernier siècle de la République, c'est-à-dire du temps même où l'île de Cypre fut réduite en province romaine. Nous reproduisons ici, dans les dimensions de l'original, ce précieux morceau découvert sur l'emplacement de Citium, dans les premières fouilles de M. le général de Cesnola, et vendu à Paris en vente publique, au printemps de 1870 (9).



(1) Ælian., *Hist. anim.*, XII, 38.
(2) Pausan., VII, 17, 5.
(3) Apollodor., I, 9, 3; Apollon. Rhod., *Argonaut.*, II, 819 et s.
(4) Ap. Schol. ad Apollon. Rhod., I, 139.
(5) J. Lyd., *De mens.*, IV, 45.
(6) Eustath. *ad Dionys., Perieg.*, 852.
(7) Athen., III, p. 95.
(8) Antiphan. ap. Athen., III, p. 95.
(9) Frœhner, *Antiquités chypriotes provenant des fouilles faites en 1868 par M. de Cesnola*, nº 180.

L'invention de ce dénouement, d'une ingéniosité un peu trop mièvre, est toute grecque et porte le cachet de l'esprit de l'époque alexandrine. Pour les Phéniciens et en général pour les Sémites, l'animal qui tue le jeune dieu solaire, producteur de la végétation, gardait toujours un caractère impur et funeste. L'usage de la viande de porc, regardée comme entraînant une souillure, était absolument prohibé par la religion chez les Phéniciens et les Cypriens (1), les Syriens (2), les Arabes (3) et les Libyens (4). S'il a passé dans la loi mosaïque (5), c'est comme un emprunt aux usages des peuples voisins. La même interdiction, formulée dans le Coran et en pleine vigueur chez les Musulmans, est bien moins une imitation des Juifs qu'une vieille coutume de l'Arabie païenne, conservée comme tant d'autres par Mahomet. Chez tous les peuples antiques qui viennent d'être rappelés, la défense de manger la viande du porc était en rapport avec le mythe de la mort d'Adonis (6), comme chez les Phrygiens elle se rattachait au mythe d'Atys (7), et chez les Égyptiens à l'histoire de la mort d'Osiris (8). En arabe عتر, qui signifie « sanglier », est aussi, d'après le *Qâmoûs*, un nom de Satan lui-même ou d'un démon inférieur. C'est encore, comme l'a reconnu Movers (9), un vestige du même mythe et des idées qui s'y rapportaient. Nous en trouvons également une trace manifeste dans la curieuse légende populaire des Musulmans de Syrie, d'après laquelle le Prophète aurait appelé tout le règne animal à la foi de l'islam, et seuls le sanglier et le buffle auraient refusé d'écouter sa voix, ce qui les fait regarder comme impies et ennemis d'Allah (10).

Dans un des récits rapportés par Apollodore (11), c'est Perséphoné, rivale d'Aphrodite, qui envoie le sanglier par lequel Adonis est mis à mort. Là, comme dans la narration poétique de la XXXe idylle de Théocrite, le trépas de l'amant d'Aphrodite sous les coups du monstre des bois se confond avec la dispute des deux déesses, céleste et infernale, qui toutes deux veulent le posséder et l'obtiennent de Zeus pendant une partie de l'année (12); et cette donnée est celle qu'a admise le peintre du vase sur lequel le débat d'Aphrodite et de Perséphoné a lieu auprès du lit funèbre où Adonis est étendu mort (13). Mais cette confusion est essentiellement hellénique et postérieure ; originairement, et dans les religions de l'Asie,

(1) Porphyr., *De abstin. carn.*, I, 14; Herodian., V, 6; Dio Cass., LXXIX, 11.

(2) Lucian., *De Dea Syr.*, 54.

(3) S. Hieronym., *Adv. Jovin.*, IV, *Oper. omn.*, t. IV, p. 200.

(4) Herodot., IV, 186.

(5) Levitic., XI, 7. Deuteron., XIV, 8.

(6) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 218 et s.; Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 241.

(7) Pausan. VII, 17, 5; Julian., *Orat.* V, p. 177, ed. Spanheim.

(8) Voy. Fr. Lenormant, *Les premières civilisations*, t. I, p. 312 et s.

(9) *Die Phœnizier*, t. I, p. 224.

(10) Burckhardt, *Reisen in Palæstina*, t. I, p. 234.

(11) III, 14, 4.

(12) Hygin., *Poet. astron.*, II, 7; Panyas. *ap.* Apollodor. III, 14, 4; Procop. Gaz. *in Is.*, XVIII, p. 253, ed. Paris, 1580; S. Cyrill. Alex. *in Is.*, II, 3, t. II, p. 275, ed. Auberti; Schol. *ad* Theocrit., *Idyll.* III, 48; Orph., *Hymn.*, LVI; Bion., *Idyll.*, I, 4; Lucian., *Dialog. deor.*, XI, 1; Clem. Alex., *Protrept.*, p. 29, ed. Potter; Alciphr., I, *Epist.*, XXXIX; Hygin., *Fab.*, 251; Cornut., *De nat. deor.*, 28; Macrob., *Saturn.*, I, 21; S. Justin. Mart., *Apolog.*, I, 25; cf. Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. Guigniaut, t. II, p. 50; Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. III, p. 196; De Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 512, 551.

(13) *Bullet. de l'Inst. arch.* 1853, p. 160 et s.; *Bullet. arch. Napol.*, 1859, pl. IX, p. 105 et s.; De Witte, *Nuove memorie dell' Instituto archeolog.*, p. 110.

ce sont les deux formes complétement distinctes du mythe, qui ont trait aux phénomènes de deux saisons différentes de l'année (1).

Ailleurs le sanglier est un dieu jaloux déguisé, soit Apollon qui dispute Adonis à l'amour d'Aphrodite (2), soit Arès (3) ou Héphaestos (4), qui veulent le punir de leur avoir rendu la déesse infidèle. Parmi les formes hellénisées du mythe d'origine orientale, celles-ci seules paraissent exactement reproduire les versions asiatiques, telles que celles de Byblos et d'Aphaca, dans lesquelles intervenait le sanglier. Ces versions correspondaient, en effet, à un système spécial sur les causes de la mort d'Adonis et sur la saison de l'année où on la plaçait.

Dans le système en question, la mort d'Adonis a lieu au solstice d'été, lorsque le soleil atteint le maximum de sa force d'action et que « le printemps est tué par l'été » (5). Le dieu chasseur et juvénile succombe alors sous les coups du monstre que suscite un pouvoir jaloux et qu'il essaie vainement de combattre. Le jeune soleil de printemps, producteur de la végétation, avec le développement de laquelle l'identifie sa propre croissance, est tué par un dieu de même nature que lui, mais plus viril, terrible et destructeur, par le soleil brûlant de l'été, dieu du feu dévorant, dont les ardeurs insupportables détruisent et flétrissent tout dans la nature ; mais il ressuscite bientôt après, quand ces ardeurs s'affaiblissent, quand la saison tend à devenir tempérée, quand va arriver l'automne, amenant la maturité des fruits et une véritable renaissance de la végétation sous le climat de la Syrie et de la Phénicie.

Ainsi le sanglier qui tue Adonis ou Atys, qui ravage les campagnes de Clazomène et de la Lydie, qui donne son nom au mois de *khaziran* et que nous voyons ailé dans les gravures de nos scarabées phéniciens, symbolise dans ce qu'elle a de plus funeste et de plus terrible la puissance dévorante du soleil destructeur de l'été, que les populations syro-phéniciennes adoraient avec terreur sous les noms de Moloch, Milcom, Chamos, et dont elles croyaient ne pouvoir fléchir le courroux que par des immolations humaines. C'est bien évidemment pour se mettre à l'abri de ses coups que l'on cherchait à se placer sous sa protection, que l'on portait sur soi son image en signe de dévotion. Il me semble donc difficile de ne pas reconnaître une intention talismanique, un caractère de phylactères préservateurs aux scarabées qui présentent cette image.

C.-W. MANSELL.

(1) Fr. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 245 et s., 311 et s. — Dans une célèbre vision où le prophète Ézéchiel est témoin des abominations païennes qui se passent dans le Temple de Jérusalem, il aperçoit « l'idole de la jalousie », סמל הקנאה, c'est-à-dire de la rivale d'Astarté, en même temps que les femmes qui mènent le deuil de Tammuz ou Adonis disparu (Ezech., VIII, 3 et 4).

(2) Ptolem. Hephaest., p. 43, ed. Roulez.

(3) Apollodor., III, 14, 4 ; Serv. *ad Virgil. Eclog.*, X, 18 ; Schol. *ad Iliad.*, E, 385, ed. Bekker ; Eustath. *ad Iliad.*, E, p. 561.

(4) S. Melit. *ap. Spicileg. Solesm.*, t. II, p. XLIII ; Renan, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 321 et 323.

(5) Τὸ ἔαρ ὑπὸ τοῦ θέρους ἀναιρεῖται : J. Lyd. *De mens.* IV, 44.



Dans un récent travail, où il a parlé des principaux monuments antiques du Musée Fol, à Genève (1), M. Wieseler a relevé avec raison l'étrange description donnée par le catalogue de ce Musée du sujet gravé au trait sur le miroir étrusque, découvert à Corneto, qui y porte le nº 911. Mais le savant professeur de Gœttingue n'a évidemment pu voir lui-même ce miroir que très-imparfaitement, au travers d'une vitrine. Autrement il ne l'aurait pas indiqué comme représentant « eine unbekannte Sage von der Thetis ».

Nous donnons ici le calque, réduit de moitié, du miroir nº 911 du Musée Fol. Le sujet qu'il retrace est celui de *Pélée*, ƎJƎ1, poursuivant sur les flots Thétis, ΘƐƬIƧ, munie de grandes ailes. C'est un sujet bien connu, qui se trouve représenté exactement de même, sauf que les figures sont tournées dans l'autre sens, sur un admirable miroir découvert à Pérouse (2), lequel doit faire aujourd'hui

(1) *Antiken in der Südwestlichen Schweiz und Turin*, dans les *Nachrichten von der Kœnigl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen*, 1877, p. 630.

(2) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CCCLXXXVI.

partie de quelque collection privée de l'Angleterre, et sur un autre que possède le Musée de l'Université de Pérouse (1). Celui du Musée Fol se trouve donc être jusqu'ici le troisième exemple connu de cette composition.

L. F.

VASES PEINTS ATHÉNIENS

(PLANCHE 7.)

Les deux petits vases peints que nous publions dans la planche 7 ne sont pas de ceux qui appellent une savante description : ils ne représentent aucun mythe. Le premier appartient, par son sujet, à une série considérable de vases attiques qui paraissent tous avoir été destinés aux enfants dont ils représentent les jeux (2). Il a onze centimètres de hauteur ; nous n'en avons guère rencontré de plus grands, mais il y en a qui n'ont pas plus de quatre centimètres, et toujours ces bijoux de la céramique se recommandent par un dessin d'une grâce charmante et par l'expression juste du mouvement de l'enfant et de l'animal, son inséparable compagnon. Ici les chiens-loups attelés au petit chariot sont probablement ces petits chiens de Malte, aimés des enfants et des femmes, souvent cités dans les textes anciens.

Un auteur sicilien du XVIIe siècle, Andrea Cirino, de Messine, qui

(1) Gerhard, *Etr. Sp.*, pl. CCCLXXXVII, n° 1. — Il faut tenir pour incontestablement fausse la plaque latérale d'une urne cinéraire de plomb du Musée de Pérouse, où l'on voit, au milieu d'autres objets de toilette, un miroir à graffito avec ce sujet : *Monum. et Ann. de l'Inst. arch.* 1855, pl. XIII. — Cf. J. de Witte, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres*, 1866, p. 97 et s. ; *Revue arch.*, août 1866, p. 118 et s. ; *Bull. de l'Inst. arch.* 1867, p. 98.

(2) Sur les vases attiques de cette classe, voy. O. Jahn, *Bericht. des K. Sächs. Gesellsch.*, 1854, p. 248 et s.

Voici une brève bibliographie des spécimens qui en ont été jusqu'ici publiés : Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. XVII, n°s 3-7 ; Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. CCCXII, n°s 3, 4, 8, 11, 15 ; *Bericht. des K. Sächs. Gesellsch.*, 1854, pl. XII, n°s 1, 2 et 4 ; Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, pl. XII, n°s 1-10 ; Otto Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pl. XXXI, n° 5 ; pl. XXXII, n° 5 ; pl. XXXVI, n°s 1, 2 et 5 ; pl. XXXVIII ; Max. Collignon, *Catal. des vases peints du Musée de la Société arch. d'Athènes*, n°s 411-428, 430-432, 437 et 569.

Le Musée municipal de Bologne possède une riche série de vases de ce genre, comme en général de petits vases attiques, provenant originairement de la collection Skene ; mais aucun catalogue n'en a été jusqu'ici publié.

M. Heydemann a réuni dans son *Hilfstafel*, n°s 3-8, quelques peintures analogues de vases de l'Italie méridionale.

nous a laissé un gros livre sur les variétés de l'espèce canine : *De natura et solertia canum liber singularis* (Palerme, 1653, in-4°), bien placé pour connaître les maltais, en décrit deux variétés, au chapitre XXIIIe : *De cane parvo et melitao aedium delicio.* L'une, assez semblable aux individus représentés ici ; l'autre, à tête ronde, le corps tondu, a l'apparence d'un petit lion. Cette dernière n'est jamais représentée sur nos petits vases d'enfants.

Le second, qui appartient à la même classe (1), n'en diffère que par le caractère du dessin, quelque peu maniéré et d'un sentiment tout individuel, affectant dans le modelé des formes une massivité plus apparente encore dans la peinture originale que dans notre dessin, exagération qui n'est pas sans esprit et qui fait involontairement penser aux enfants joufflus de notre François Boucher, ce coryphée des peintres français du dernier siècle (2).

Les vases de provenance certaine, soit de l'Attique, soit des autres parties de la Grèce proprement dite, sont rares, les grands surtout qui ne nous sont parvenus que brisés en mille pièces. Ceux de la Grande-Grèce, qui ne sont pas sans mérite, mais qui ne les valent pas, sont par contre très-abondants. Cela tient à la diversité des modes de sépulture dans les différentes parties du monde grec. Les chambres funéraires de l'Italie méridionale, de véritables appartements parfois, étaient facilement meublées de grands vases placés sur le sol, d'armes, de coupes et de bas-reliefs appendus aux murs et de vases de verre ; tandis que les nécropoles de la Grèce, peuplées de sarcophages de dimensions très-modestes, ne pouvaient contenir que des figurines de terre-cuite, et de petits lécythus blancs, consacrés aux morts, décorés de dessins tracés en rouge ou en bistre, et très-peu de vases noirs, productions essentiellement athéniennes, d'un goût exquis, bien connues aujourd'hui, mais dont la rareté n'est nullement consolante.

(1) Les enfants y sont représentés célébrant une Bacchanale aux flambeaux, comme dans un autre petit vase de la même classe publié par M. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, pl. XI, n° 5.

(2) Une des figures est entièrement peinte en blanc, même ses accessoires. Les couronnes des autres ont été exécutées en relief avec de la barbotine, pour recevoir une dorure qui a aujourd'hui disparu.

Ajoutons aussi que la mère-patrie, si riche d'esprit, d'art, d'éloquence et de poésie, était moins bien partagée des dons de la fortune; que c'est dans ses colonies fertiles, à Cyrène, à Sybaris, à Tarente et à Syracuse que régnaient le faste et la magnificence des particuliers, faste qui les suivait jusque dans le tombeau. La tombe elle-même a ses caprices, en Syrie, dans les nécropoles grecques du littoral : point de vases peints ni de figures de terre cuite, mais des bijoux d'or, des flacons en pâte de verre colorée, une statuette de Vénus en bronze et un petit miroir de poche. La Vénus est toujours placée sous la tête de la morte (1), et elle est belle suivant la qualité ou le goût de celle qui l'avait possédée et l'emportait dans sa tombe : c'est ce qui explique le grand nombre de ces statuettes qui nous sont venues de la Phénicie, bronzes d'un art un peu lourd souvent, mais parfois modelés avec une sensualité pleine de charme.

Depuis longtemps toutes ces choses arrivent pêle-mêle dans nos musées et dans nos collections de très-loin, par des routes très-diverses, et s'y confondent, comme les eaux des fleuves qui se jettent dans l'Océan, de façon qu'il est très-difficile aujourd'hui de remonter à leurs sources. A propos de nos deux petits vases athéniens, qui ne trouvent un asile dans la *Gazette Archéologique* qu'au titre seul de leur mérite artistique, et ne demandent pas de commentaire, peut-être n'est-il point inopportun de nous arrêter à faire remarquer combien l'étude des vases grecs, poursuivie d'une façon si brillante depuis plus d'un siècle quant à l'explication des sujets qu'ils représentent, est restée en arrière au point de vue des particularités qui doivent nous guider pour déterminer leur lieu d'origine. Comment distinguer un vase sicilien ou napolitain d'un vase fabriqué en Grèce? Le problème n'est pas sans difficulté; mais nous croyons qu'on peut arriver à sa solution par l'étude combinée des tombes antiques et des monuments authentiques qu'elles renferment, au point de vue des pro-

(1) Notons cette circonstance que déjà dans les tombeaux d'Alambra, les plus antiques sépultures de l'île de Chypre, une grossière statuette de Vénus Astarté en terre cuite se trouve exactement à la même place, toutes les fois que c'est une femme que renfermait la tombe : Cesnola, *Cyprus*, p. 93.

cédés techniques de leur fabrication. Plus que jamais l'archéologue de nos jours doit être doublé d'un antiquaire, c'est-à-dire joindre la connaissance intrinsèque du monument en lui-même à l'érudition qui explique ce qu'il représente.

L'étude des tombes antiques n'est pas sans offrir, elle aussi, de grandes difficultés. Dans beaucoup de pays les fouilles ne sont pas permises, elles s'opèrent d'une façon clandestine, souvent la nuit, et sont faites par des gens qui n'ont d'autre souci que celui de l'argent qu'ils peuvent retirer de la récolte qu'ils y font. Beaucoup d'antiquaires s'en occupent cependant, et l'on peut espérer de ce côté des résultats certains avant peu.

L'étude de la technique de la céramique des anciens est beaucoup moins avancée, ou plutôt n'existe pas encore. Le duc de Luynes, à qui l'archéologie doit tant d'initiatives heureuses, il y a bien longtemps déjà de cela, s'est occupé de rechercher la composition du vernis noir des vases; mais, malgré toutes les ressources dont il disposait, il n'est arrivé à rien de bien satisfaisant. M. de Witte, lui aussi, nous a donné quelques pages d'excellentes indications sur l'ensemble du sujet, dans sa belle *Étude sur les vases peints*. C'est un guide à suivre; mais ces observations auraient besoin d'être plus étendues, affirmées et particularisées. L'amour des anciens pour les vases était grand, et le nombre considérable que nous en connaissons est un sûr garant qu'on en a fabriqué partout, en Asie, dans l'archipel grec, en Sicile et en Italie. Les procédés généraux de cette fabrication étaient sans doute partout les mêmes. Nous savons même qu'une surveillance sévère était exercée de la part des magistrats, et les anciens observaient dans la pratique des arts une discipline qui n'est plus suivie de nos jours; mais, quelle que soit l'égalité des procédés, il y a toujours dans leur application un tour de main qui les différencie, un agencement, une disposition particulière de l'anse, du pied, du col; un ornement favori, qui revient sans cesse dans les vases d'une même provenance et peut servir à caractériser un centre de fabrication. Ce sont ces particularités qu'il faut étudier et recueillir en assez grand nombre pour arriver à former une base certaine d'attribution.

Nous ne pouvons, ici, qu'indiquer ce nouveau champ d'observations; mais dès aujourd'hui cependant on peut faire cette remarque que l'étoffe des vases grecs, la terre, de quelque part qu'ils viennent, est partout la même. Assez de vases brisés nous passent par les mains, hélas! pour qu'il soit facile de le vérifier. La même observation peut être faite sur les vases rouges, dits d'Arezzo, qui forment le contingent d'élite de la poterie romaine. Ces vases rouges ont été fabriqués partout où les Romains se sont établis, en Espagne, en France et sur les bords du Rhin, et partout ils conservent le même caractère, sans autre différence appréciable qu'un vernis plus ou moins brillant, une contexture intérieure plus ou moins homogène.

Il résulte de cette observation que les anciens composaient leur terre à potier d'éléments choisis, dosés avec soin et dont ils connaissaient parfaitement la valeur, de la même manière que peuvent le faire les fabricants de porcelaine de nos jours. Ils trouvaient dans ce soin fondamental une grande sécurité, moins d'aléa dans l'épreuve du feu, toujours redoutable pour les vases de choix, et par conséquent une plus grande économie dans le prix de revient.

Bel exemple à suivre pour nos céramistes modernes : à ces divers points de vue, une étude de la poterie grecque, de ses formes, de son ordonnance et de sa fabrication, étude rendue accessible aux artisans par l'emploi des termes propres à l'art du potier, serait une véritable bonne fortune pour les officines céramiques qui fonctionnent aujourd'hui partout en Europe, sous l'influence d'une renaissance du goût pour les faïences peintes. Elles nous inondent de productions couvertes de peintures brillantes, mais sonnant creux, mal tournassées, mal équilibrées, d'un galbe inélégant; riches sans doute, peut-on dire qu'elles sont belles? assurément non.

Eug. PIOT.

TÊTE DE CHEF LIBYEN

BRONZE DE CYRÈNE

(Planche 8.)

Avant tout préoccupé de l'idéal le plus sublime, l'art hellénique n'a cherché que tard la réalité vivante du portrait. C'est sous l'influence de Lysippe et de son école que la sculpture des Grecs entra résolûment dans cette voie nouvelle, par une sorte de désir de faire autrement que les maîtres immortels du plus grand siècle, si elle ne pouvait pas faire mieux. Alors seulement elle s'étudie à reproduire avec un accent de fidélité réaliste les types caractéristiques des races étrangères, aussi bien que les traits particuliers de chaque individu. Jusque-là les artistes de la Hellade ne paraissent avoir eu aucun souci de cette exactitude des représentations ethnographiques où s'est complu de très-bonne heure le génie de la sculpture égyptienne. Les monuments grecs qui témoignent d'une préoccupation de ce genre, qui portent l'empreinte d'une telle recherche, surtout dans les œuvres de grande dimension, restent même, encore après Lysippe, de la plus extrême rareté.

Il n'en est pas de plus remarquable que la tête de bronze gravée dans la planche 8. C'est un des joyaux du Musée Britannique (1). Elle a été trouvée, avec quelques débris de chevaux du même métal, dans les fouilles du temple d'Apollon à Cyrène, à onze pieds anglais de profondeur au-dessous du pavé de mosaïque romain de la cella. C'est manifestement, non pas un buste conçu pour être isolé, mais le fragment d'une statue de grandeur naturelle. Ce bronze présente de la façon la plus accentuée les caractères propres à l'école de Lysippe. Les cheveux et la barbe sont très-soigneusement ciselés, et pourtant traités avec une largeur magistrale. Les yeux étaient incrustés d'une pâte vitreuse dont on voit encore quelques restes; les lèvres sont rapportées, d'un bronze d'un autre alliage et de couleur plus rouge que celui de la fonte générale. L'ensemble se distingue à la fois par un air de grandeur frappant, par une vie qui semble palpiter et par un accent individuel d'une singulière franchise.

La construction de la tête, les traits du visage, la nature des cheveux et de la barbe, n'ont rien de grec; nous avons dans ce morceau le portrait fidèle d'un individu d'une autre race. Tout, au contraire,

(1) Déjà photographiée dans Smith et Porcher, *Discoveries at Cyrene*, pl. LXVI; voy. Newton, *Guide to the bronze room*, p. 49, n° 12.

porte ici l'empreinte du type berbère de l'Afrique du Nord, des peuples auxquels appartenait en propre dans l'antiquité l'appellation de Libyens. Nous avons tous vu passer des têtes de la même famille dans les rangs des bataillons de Turcos, et il y aurait une intéressante comparaison à faire entre ce bronze grec de Cyrène et les belles études de types kabyles qui figuraient, il y a quelques années, à l'exposition des œuvres du peintre Pils. Il y a même une véritable recherche pour faire deviner la coloration, dans la manière dont les cheveux et la barbe sont rendus; on sent que ceux du modèle étaient de ce blond chaud qui distingue encore la chevelure d'une partie des Berbères de l'Algérie, et que les artistes de l'Égypte pharaonique ont soigneusement exprimé en retraçant l'image des Tamahou ou des Lebou, ancêtres des populations libyennes.

Pourtant nous ne saurions chercher, comme M. Newton, dans la tête de bronze du Musée Britannique, l'effigie d'un roi de Numidie ou de Mauritanie. Ces contrées étaient trop éloignées de Cyrène. D'ailleurs les monarchies indigènes n'ont commencé à s'y développer qu'après l'abaissement et la chute de Carthage, sous les auspices des Romains, dont les Numides devinrent ensuite les adversaires; ces événements sont donc bien postérieurs à la date de notre morceau de sculpture, dont l'exécution ne peut être placée que dans le siècle qui suivit Alexandre. Pour nous, la tête que nous plaçons sous les yeux de nos lecteurs est celle de quelque chef d'une des nations des Libyens voisines de la Cyrénaïque, en rapports quotidiens avec les Grecs de cette contrée, soumises à l'action de la supériorité de leur culture. Tels étaient les Auschises, qui habitaient non loin de la cité hellénique des Evespérites (1) : tels les Maces (2), qui nous ont légué de belles monnaies d'argent et de bronze (3), imitées de celles de Cyrène, avec la légende grecque ΛΙΒΥΩΝ et dans le champ du revers un ב punique, initiale du nom particulier du peuple (4). Cet emploi simultané des deux alphabets correspond bien à la situation géographique et politique des Maces, placés entre les domaines des Grecs Cyrénéens et des Carthaginois, obligés par ces derniers à l'entretien d'une route qui, traversant leur territoire, était l'artère du commerce terrestre des Chananéens de la Zeugitane et de la Byzacène avec les Hellènes de la Cyrénaïque.

Parmi ces nations de Libyens, il en était surtout une qui avait complétement adopté la civilisation et les mœurs grecques : c'étaient les

(1) Herodot., IV, 171; Diod. Sic., III, 48.
(2) Herodot., IV, 175; Diod. Sic., III, 48.
(3) L. Müller, *Numism. de l'anc. Afrique*, t. I, p. 130 et s.
(4) *Ibid.*, p. 133.

Ampéliotes (1), qui tiraient leur nom de la ville d'Ampélos (2), leur capitale, ville à l'appellation purement hellénique, bien qu'habitée par des indigènes. En signe d'adoption du culte des dieux grecs et d'alliance intime avec l'hellénisme, les Libyens Ampéliotes avaient dédié solennellement une offrande célèbre dans le temple de Delphes (3). Ceci montre chez eux une dévotion toute particulière à Apollon, et par suite, en rencontrant les débris de la statue d'un chef libyen érigée dans le sanctuaire du même dieu à Cyrène, il y a quelque vraisemblance que la tribu sur laquelle ce chef dominait ait été celle des Ampéliotes.

S. TRIVIER.

DEUX TERRES-CUITES DE TANAGRA

(Planches 9 et 10.)

On a reproduit dans ces planches, par un procédé photographique, deux délicieuses figurines de terre-cuite, provenant de la nécropole de Tanagra, qui ont passé récemment en vente publique à Paris, et qui peuvent être à bon droit comptées parmi les productions les plus exquises de ces coroplastes béotiens dont la renommée s'est réveillée après tant de siècles d'oubli. Ces deux statuettes se faisaient aussi remarquer par les nombreux restes de coloration parfaitement authentique qu'elles présentaient encore. C'est à la gracieuse libéralité de M. Hoffmann que nous devons de pouvoir les publier.

La première (planche 9) nous offre une de ces *Joueuses d'osselets* sur lesquelles M. A. S. Murray a disserté ici même (4) et dont M. Heuzey s'est également occupé (5). La jeune fille, à demi-agenouillée, est vêtue d'un chiton sans manches, échancré sur la poitrine et fixé sur les épaules au moyen de deux fibules. Sa main droite est posée de manière à porter les osselets (qui ont disparu) sur son revers et à les faire sauter. La tête est légèrement penchée, pour observer le coup. Les cheveux, peints en rouge foncé, retombent en deux nattes sur la nuque. La tunique est revêtue d'un enduit blanc, et une grande partie de la coloration des chairs est

(1) Thrige, *Res Cyren.*, p. 121 et 284.
(2) Steph. Byz., *s. v.*; voy. Barth, *Wanderungen*, p. 488.
(3) Suid., *v.* Βάττου σίλφιον et Σίλφιον, Favorin., *v.* Βάττος; Schol. *ad* Aristophan., *Plut.*, 926.
(4) 1876, p. 95-99.
(5) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, fasc. 5 (1876), p. 40-49. — M. Heuzey conteste la signification symbolique attribuée à ces figures par M. Murray. Celui-ci a depuis défendu son interprétation : *The Academy*, 2 mars 1878, p. 193.

conservée. La finesse de l'exécution et la délicatesse du modelé sont ici égales à la grâce de la pose.

Si la façon dont Polygnote avait introduit, dans sa peinture des Enfers à la Lesché de Delphes, les Filles de Pandarée jouant aux osselets, donne lieu d'attribuer une intention funèbre aux figures retraçant un tel sujet, dans la seconde des terres-cuites que nous publions (planche 10) il faut reconnaître une simple statuette de genre, une de ces représentations de la vie familière des femmes de la Béotie, qui ont fourni la grande majorité des types favoris des modeleurs de Tanagra. Une jeune femme, assise sur un siége sans dossier ni accoudoirs, échancré sur le devant et recouvert d'un coussin coloré en bleu, tient de la main gauche un miroir en forme de boîte ronde, dans lequel elle se regarde, tandis que de sa main droite levée elle achève d'arranger sa coiffure. Elle est parée de bijoux, vêtue d'une tunique à manches très-courtes, serrée à la taille, et d'un manteau qui enveloppe ses jambes. Parée de bijoux, elle a les cheveux relevés en nœud et retenus par derrière dans une opisthosphendoné dont les deux bouts sont réunis sur le front au moyen d'une agrafe ronde (πόρπη). Cette figure serait une des plus exquises qui soient sorties des fouilles béotiennes, n'était la négligence singulière apportée dans l'exécution des mains, qui sont beaucoup trop grandes et tout à fait manquées.

E. DE CHANOT.



L'intaille dont nous plaçons ici un dessin, décore une agate rubanée qui fait partie de la jolie collection de pierres gravées, antiques et de la Renaissance, de M. Creuzot, inspecteur de l'Enregistrement à Belley (Ain). Elle représente un *Neptune* tenant le trident et debout dans une conque que traînent sur les flots deux hippocampes. L'intérêt de cette pierre est dans la similitude complète qu'elle offre trait pour trait avec le type du revers des deniers romains frappés très-peu avant la guerre civile de Pompée et de César, entre 680 et 704 de Rome, par le monétaire Q. Crepereius Rocus (1). Il est remarquable que le type du droit des mêmes deniers, le buste de *Leucothée* nageant, les cheveux épars sur les épaules, se reproduise aussi, avec une similitude non moins parfaite, dans plusieurs intailles antiques, entre autres une cornaline et une améthyste du Cabinet de France (2), toutes deux d'un excellent travail.

F. L.

(1) Cavedoni, *Ripostigli*, p. 77; Cohen, *Monnaies de la République romaine*, pl. XVI, Crepereia, n[os] 1 et 2; Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine*, trad. Blacas, t. II, p. 508, n° 289.

(2) Chabouillet, *Description des camées, pierres gravées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n[os] 1697 et 1698.

APHRODITE ET ADONIS

(Planche 11.)

Les monuments qui représentent les amours d'*Aphrodite* et d'*Adonis* ne sont pas rares. Les artistes anciens ont reproduit ce groupe érotique de toutes les manières; on le trouve modelé en terre cuite, peint sur des vases d'argile, sculpté sur des sarcophages romains, gravé sur les miroirs de métal de travail étrusque.

La terre cuite de notre planche 11 est une plaque sur laquelle le groupe se détache en haut relief; cette plaque vient des fouilles de Tanagra en Béotie, et c'est grâce à l'obligeance bien connue de M. Fenardent que nous pouvons en donner ici le dessin de la grandeur originale. Ce petit monument offre quelques particularités qui méritent de fixer l'attention des archéologues.

L'éphèbe, le buste nu, les jambes couvertes d'une ample draperie, appuie sa tête sur celle de la déesse qu'il tient dans ses bras. Celle-ci, vêtue d'une longue tunique, sans manches et sans ceinture, les jambes nonchalamment croisées, lève le bras gauche comme pour atteindre de sa main un des fruits pendus à la treille, dont l'ombre protége les deux amants. Les traits de l'un et de l'autre sont empreints de mélancolie et de tristesse. A gauche un Amour ailé et nu s'attache au vêtement d'Adonis et semble avec les deux mains faire de grands efforts pour l'attirer de son côté.

Rien dans ce groupe ne donne l'idée d'un art élevé; rien ne rappelle ces admirables terres cuites qui ont donné aux découvertes de Tanagra une grande célébrité. L'ensemble est d'un effet agréable et gracieux, mais les traits des deux personnages sont vulgaires et communs, et les détails sont exécutés avec négligence.

Remarquons d'abord la nature de la plante qui, formant treille, abrite les deux amants. Dès le premier coup d'œil, on s'aperçoit que ce n'est pas une vigne; c'est la *cucurbite*, telle que nous la voyons dans les nombreuses peintures des catacombes, où est représenté le

prophète Jonas, arrivé à Ninive et se reposant des fatigues de son voyage.

En cette circonstance, on se rappellera les vers de Praxilla qui, en parlant d'Adonis descendu aux enfers et interrogé sur les objets qu'il regrette le plus de son séjour sur la terre, répond que c'est d'abord la lumière du soleil, ensuite les astres brillants, la face de la lune, enfin les concombres dans leur primeur, les pommes et les poires.

Κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο,
Δεύτερον ἄστρα φαεινά, σεληναίης τε πρόσωπον,
Ἠδὲ καὶ ὡραίους σικυοὺς καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας (1).

On se demande quels rapports peuvent avoir les concombres avec le mythe d'Adonis? Le mot σίκυος, chez les Grecs, comme *cucumis* chez les Latins, servait à désigner tous les fruits du genre *cucumis*; le plus souvent cependant il s'applique au *concombre*. Les anciens en faisaient beaucoup de cas et lui prêtaient des vertus très-différentes. Selon les uns, au rapport d'Athénée (2), le concombre est stimulant et aphrodisiaque; selon d'autres, il produit des effets tout contraires. Ce sont là les expressions dont se sert M. Rossignol (3); mais les textes cités par Athénée ne me semblent pas aussi explicites. Quoi qu'il en soit, on pourrait peut-être penser que les Grecs trouvaient au concombre quelque apparence phallique, et, dans ce cas, on pourrait alléguer ce qui se passait aux mystères d'Aphrodite dans l'île de Cypre, où les initiés donnaient une pièce de monnaie à la déesse et recevaient, en retour et comme souvenir, de la main des courtisanes préposées à ce culte, un grumeau de sel et des emblèmes de cette espèce (4). Mais la cucurbite ne figure-t-elle dans le monument que nous étudions que comme une plante passagère qui pousse avec rapidité et se flétrit de même? Adonis est le soleil; il est aussi une image du blé qui germe

(1) Praxill. *Fragm.*, I, p. 438 dans le *Delectus poesis Græcorum* de Schneidewin, Gœtting. 1838. Cf. Rossignol, *Journal des Savants*, janvier 1837, p. 36 et suiv.

(2) III, p. 74.

(3) *Journal des Savants*, l. cit.

(4) Clem. Alex. *Protrept.*, II, p. 13, ed. Potter; Arnob. *Adv. Gentes*, V, 13. Firmicus Maternus, (*De errore prof. relig.*, p. 425, ed. Gronov.) fait aussi allusion à ces mystères. Cf. Engel, *Kypros*, t. II, p. 144.

dans la terre et des fruits parvenus au terme de la maturité (1). Les jardins d'Adonis, dont il est si souvent question dans les auteurs anciens (2), n'offraient que des fleurs et des plantes qui poussent avec vigueur et qui se fanent promptement. La poëtesse Praxilla était née à Sicyone, ville qui tirait son nom des concombres (3), fort abondants dans les champs des environs, et peut-être n'a-t-elle placé le concombre à côté des pommes et des poires que pour rappeler sa patrie. La numismatique de Sicyone ne fournit aucun type qui fasse souvenir des concombres. Dans d'autres textes anciens, au lieu des *concombres* ou des *courges* (σικυοὺς), on nomme les figues (σῦκα) (4).

Une autre particularité du groupe que nous avons sous les yeux est la présence de l'Amour qui, placé à côté d'Adonis, fait des efforts pour l'attirer vers lui. Nous trouverons peut-être l'explication de cette action dans l'antagonisme des deux déesses, Aphrodite et Perséphoné, qui se disputent la possession d'Adonis. Dans les scènes qui ont trait aux amours d'Aphrodite et d'Adonis, comme dans toutes les scènes de cette espèce, rien de plus naturel que la présence d'Éros; mais dans le groupe de Tanagra, l'action d'Éros a un caractère tout particulier; ses efforts tendent à arracher Adonis à son amante céleste et à l'entraîner vers les abîmes de l'enfer. Cet Éros est donc un Antéros, un ministre de la déesse infernale, et la tristesse qu'expriment les traits des deux personnages est un présage de leur prochaine séparation.

J. DE WITTE.

(1) Voy. *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 332 et suiv. Cf. Engel, *Kypros*, t. II, p. 581.

(2) Voir les passages rassemblés par Meursius, *Græcia feriata*.

(3) Eustath., *ad Homer.*, *Iliad.*, Ψ p. 1302.

(4) Diogenian., *Proverb.*, V, 12; Apostol., *Proverb.*, IX, 81; Gregor. Cypr., *Proverb.*, II, 63.

Dans les notes de Guigniaut sur les *Religions de l'antiquité* de Fr. Creuzer (t. II, 3me partie, p. 937), on cite une coutume des habitants de l'île de Sardaigne, coutume qui rappelait les fêtes d'Adonis chez les païens. Quelques jours avant la Saint-Jean, on préparait des vases, qu'on remplissait de terre et dans lesquels on semait du blé; on les parait de lambeaux d'étoffe de diverses couleurs; on y ajoutait des espèces de poupées, habillées en femmes; jadis c'étaient des simulacres (des *phallus*) faits de pâte de farine. Voir les détails donnés par le général Albert de la Marmora, *Voyage en Sardaigne*, t. I, p. 263 et suiv.

MOULE DE TERRE-CUITE POUR UNE ANTÉFIXE

(PLANCHE 12.)

Le beau moule de terre-cuite, destiné à estamper des antéfixes en terre, que reproduit cette planche, a été découvert à Arezzo et est conservé à Florence, dans le Musée étrusque et égyptien de la via Faënza. Les jeux de la lumière dans le moule convenablement éclairé ont permis d'en prendre une photographie, dont nos lecteurs pourront apprécier le singulier relief.

Un buste d'*Ariadne-Libéra*, vu de face, paré de riches bijoux, le front ceint d'une couronne de lierre et avec un voile posé sur les cheveux, décore l'antéfixe. La beauté de l'art et la grandeur du style, qui appartient à la meilleure époque et n'a plus rien de la raideur et de la sécheresse étrusque, suffiraient à donner à ce morceau une sérieuse valeur et à le rendre digne d'être publié. Mais de plus le moule d'antéfixe d'Arezzo présente une particularité toute nouvelle, sur laquelle il est bon d'appeler l'attention des archéologues. Je veux parler des feuilles de houx, si parfaitement caractérisées qu'elles semblent moulées sur la nature, lesquelles entourent le buste de Libéra, disposées à l'entour en demi-cercle rayonnant, de manière à former palmette.

C'est la première fois que l'on rencontre ce feuillage employé dans l'ornementation antique. En effet, le houx (*Ilex aquifolium*, L.), arbuste essentiellement occidental d'habitat, n'appartient pas à la flore de la Grèce, n'a pas été connu de ses artistes et n'a même pas de nom dans la langue hellénique. Au contraire, en Italie on le rencontre déjà dans les montagnes, surtout à partir de la région centrale; en particulier, les diverses Flores italiennes signalent sa présence assez abondante dans les Apennins de Toscane. C'est donc un emprunt à la végétation indigène du pays où il travaillait, qu'a fait le modeleur d'Arretium en introduisant des feuilles de houx dans la décoration d'une antéfixe.

Remarquons, du reste, en passant, que si le houx a un nom en latin, *aquifolia*, tandis qu'il n'en a pas en grec, la signification de ce nom demeure assez vague, qu'il s'applique aussi à d'autres arbustes frutescents, à feuilles persistantes comme celles du houx, feuilles de forme analogue et armées de même de piquants, par exemple au chêne kermès (*Quercus coccifera*, L.), le πρῖνον des Grecs. Ainsi, quand Pline (1)

(1) *Hist. nat.*, XVI, 8, 1 et 12, 1; je cite d'après l'édition de M. Littré, la plus répandue en France.

parle du *coccus* que l'on recueille sur l'*aquifolia* en Espagne et en Asie-Mineure, il a incontestablement en vue le chêne kermès; mais quand il nomme l'*aquifolia* à côté du buis et du genévrier comme une plante propre aux montagnes (1), c'est du houx qu'il veut parler; d'autres passages du même auteur sont douteux (2).

Envisagé ainsi, dans les notions botaniques si peu avancées des anciens, comme une autre espèce de chêne kermès, le houx a pu s'introduire parmi les végétaux de la symbolique dionysiaque, où notre monument le montre admis, à titre de succédané de l'yeuse ou chêne vert (*Quercus ilex*, L.), dont les feuilles ressemblent dans une certaine mesure aux siennes et sont également persistantes (3). Peut-être aussi faut-il tenir compte d'une opinion bizarre, que Pythagore paraît avoir empruntée aux croyances populaires des Italiotes, et d'après laquelle le houx aurait été une plante d'une nature tellement froide que sa fleur, jetée dans l'eau, la glaçait (4). Dans les raisonnements des physiciens sur l'ancienne symbolique religieuse, on disait que le lierre avait été consacré à Dionysos parce que c'était un végétal de nature froide (5), qui combattait les effets de l'ivresse (6).

Léon FIVEL.

LA VÉNUS ACCROUPIE

DE VIENNE

(Planches 13 et 14.)

Dans le dernier numéro de la *Gazette archéologique*, j'ai eu l'occasion de parler du beau torse de Vénus accroupie, découvert, il y a tout près d'un demi-siècle, dans la propriété Michoud, à Sainte-Colombe, faubourg de Vienne, sur la rive droite du Rhône. Grandement admiré des connaisseurs au moment où il fut trouvé, ce marbre, l'un des plus remarquables que le sol de l'ancienne Gaule ait rendus à la lumière, était presque complétement oublié quand il a reparu l'année dernière à l'Exposition rétrospective de Lyon, présenté pour

(1) XVI, 30, 1.

(2) XVI, 33, 2.

(3) Pour l'attribution de l'yeuse à Dionysos, voy. Eurip., *Bacch.*, 109 et 702; Theocr., *Idyll.*, XXVI, 4.

(4) Plin., *Hist. nat.*, XXVI, 72, 1. La leçon *agrifolia* pour *aquifolia*, que garde encore en cet endroit l'édition de M. Littré, est sans autorité.

(5) Plutarch., *Sympos.*, III, 2; 5, 2.

(6) Plutarch., *Sympos.* III, 1, 3.

la première fois aux regards du public. L'épreuve de cette publicité n'a pas été moins favorable que l'impression rapportée jadis par ceux qui avaient été admis à voir la statue chez son propriétaire. Tous ont été unanimes à reconnaître la haute valeur de la Vénus de Vienne et à saluer en elle une œuvre extrêmement précieuse, d'un accent très-original, due au ciseau d'un sculpteur grec d'une grande habileté, appartenant à l'école éclectique du siècle d'Auguste.

J'avais annoncé que notre recueil, grâce à l'amicale obligeance de M. Héron de Villefosse, aurait bientôt la bonne fortune de pouvoir publier la photographie de ce torse, reproduite par un des procédés qui permettent d'appliquer aux épreuves obtenues par la lumière le tirage aux encres grasses. Et, en effet, les planches 13 et 14 le présentent sous ses deux principaux aspects.

Le lecteur pourra, d'après ces planches, juger par lui-même en pleine connaissance de cause le mérite d'art de cette figure entre les nombreuses reproductions jusqu'ici connues du type de représentation d'Aphrodite que le sculpteur Polycharme avait créé chez les Grecs (1). Je ne crois pas, du reste, pouvoir mieux faire que de citer ce qu'en disait, en 1835, un appréciateur aussi autorisé que Prosper Mérimée (2).

« C'est, à mon avis, le morceau antique le plus extraordinaire qu'on puisse voir. Jusqu'alors j'avais pensé que les anciens avaient toujours subordonné l'imitation de la nature à un certain type idéal du beau absolu, ce qui les a conduits souvent à des résultats extraordinaires par *parti pris*, si l'on veut bien me passer ce terme d'atelier..... La statue que je vais décrire est faite d'après un tout autre système, car il est évident que l'artiste n'a reculé devant aucun des détails d'une imitation complète et exacte. C'est un démenti éclatant à la règle générale, et qui prouve que, dans tous les temps, il s'est trouvé des hommes qui, à tort ou à raison, ont cherché un moyen de succès dans le contre-pied des opinions reçues. Ce fait suffirait seul pour attirer l'attention sur la statue Michoud; la beauté, la finesse de l'exécution,

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 4; cf. Ottfr. Müller, *Handb. d. Archæol.*, § 377, 5.

(2) *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 127 et suiv.

ce je ne sais quoi de grand qu'un habile statuaire donne à tous ses ouvrages, la rendent encore plus curieuse et remarquable....

« Le modèle était une femme de vingt-sept à vingt-huit ans, un peu grasse, avec des formes solides et charnues qui commençaient à perdre de leur élasticité. Par suite du mouvement du corps, les flancs donnent lieu à des plis de graisse, et le ventre, d'ailleurs fort gros, a aussi des plis, accidents malheureusement assez communs dans la nature, mais que la statuaire a toujours négligés. Enfin, je ne saurais donner une meilleure idée de cette statue qu'en priant le lecteur de se représenter en marbre la Sirène de Rubens, qui offre des perles à Marie de Médicis dans le tableau du départ de cette princesse pour la France; même excès d'embonpoint, mêmes formes vraies, mais triviales; ajoutez aussi même talent d'artiste. Le peintre a épuisé les trésors de sa riche palette sur un corps un peu ignoble, s'il faut le dire; le statuaire a fait respirer son marbre; on sent la peau, et l'on s'étonne quand on touche le marbre qu'il ne cède pas sous les doigts, mollement, trop mollement, comme les muscles de son modèle. »

Le jugement de Henry Beyle (Stendhal) est le même (1). Le brillant écrivain des *Promenades dans Rome*, si familier avec les chefs-d'œuvre du Vatican et du Capitole, vient de parler de la médiocre statue romaine d'Hygie, qui fut exhumée à Sainte-Colombe en même temps que notre torse de Vénus, et qui était également exposée l'année dernière à Lyon. « La seconde statue est admirable, et pourtant la tête, les bras et les pieds n'ont point été retrouvés; c'est une femme agenouillée dans la position de la Vénus à la Tortue. Les parties de nu qui restent, sont d'une vérité qui saisit. Chose rare dans l'antiquité, l'artiste n'a pas voulu idéaliser. Le modèle fut sans doute une femme de vingt-sept à vingt-huit ans, ressemblant déjà un peu trop aux Nymphes de Rubens. »

Mérimée et Beyle ont eu raison : le torse de Vénus découvert au milieu des ruines de l'édifice le plus somptueux du faubourg que « Vienne la belle », *pulcra Vienna*, projetait au-delà du Rhône, est

(1) *Mémoires d'un touriste*, t. 1, p. 190, édit. de 1854.

vraiment, dans ce que nous possédons de l'art ancien, un morceau unique par ses formes à la Rubens, et son rendu de chair vivante à la Carpeaux; car la sculpture française contemporaine nous offre ici un point de comparaison dont il est impossible de ne pas se souvenir. Pourtant, si, parmi les répétitions antiques du type de la Vénus accroupie, il en est, comme la belle statue du Vatican (1), qui, sans doute plus fidèle à la tradition du premier modèle légué par Polycharme et transporté par la suite à Rome, où on le voyait dans le Portique d'Octavie, présentent des formes féminines d'un caractère vraiment idéal, il en est plusieurs autres que nos deux critiques paraissent avoir oubliées et qui se rapprochent davantage de l'accent du torse de Vienne. Les mêmes défauts de corps du modèle, seins volumineux et manquant de fermeté, mollesse des chairs, plis sur le ventre, un peu moins accentués cependant, s'observent, avec un bien moindre mérite d'exécution de la part du sculpteur, surtout chez la première, dans les Vénus accroupies des musées de Naples (2) et de Florence (3). Et ces particularités y sont même assez marquées pour que l'on ait reconnu depuis longtemps que les deux statues en question n'ont pu être que des portraits d'après nature de quelques courtisanes renommées. Dans la figure analogue qui faisait partie de la collection Giustiniani (4), les formes du corps sont aussi d'un caractère fort individuel et d'un type charnu, mais d'un embonpoint moins développé et moins amolli, empreint d'une grande morbidezza.

Sur le vase peint dont les deux faces montrent l'opposition, si chère aux artistes grecs, entre les deux types de nature féminine, d'une part la beauté grasse et un peu molle, de l'autre la beauté sèche et nerveuse (5), la première est représentée au bain et dans l'attitude classique de l'Aphrodite de Polycharme. C'est aussi la même attitude qui est donnée à Laïs de Corinthe sur le petit camée reproduit dans la *Gazette*

(1) Piranesi, *Statue*, pl. xxviii; Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. I, pl. x; *Mus. Napoléon*, t. I, pl. lviii; *Musée royal*, t. II, pl. xiii; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 629, n° 1444; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. xxvi, n° 279.

(2) Clarac, pl. 606 A, n° 1410.

(3) Clarac, pl. 630, n° 1418.

(4) *Galleria Giustiniani*, t. I, pl. xxxviii; Clarac, pl. 627, n° 1413 A.

(5) Tischbein, t. II, pl. xxxvi, éd. de Florence; t. II, pl. xv, éd. de Paris, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. xii.

archéologique de 1877 (p. 143). Il semble donc que ce motif ait été spécialement choisi pour les représentations iconiques des hétaires, surtout de celles de nature plantureuse allant quelquefois jusqu'à l'excès, jusqu'à ces vulgarités devant l'imitation desquelles n'a pas reculé le sculpteur du torse que nous publions.

Une petite main d'enfant, délicieusement potelée, avec ses fossettes parfaitement rendues, s'appuie au dos de cette figure, un peu au-dessus des reins, et sur la cuisse droite on retrouve les points d'attache des doigts de l'autre main. La Vénus accroupie de Vienne était donc accompagnée d'un Amour enfantin debout près d'elle et exactement dans la même position où des vestiges plus considérables ont permis de restaurer celui qui est joint à la statue analogue que l'on trouve publiée dans le recueil de Cavaceppi (1). Avec quelques variations dans la pose, l'Éros enfant se retrouve aux côtés de l'Aphrodite accroupie dans une statue assez médiocre de Naples (2), dans une autre qui, lorsque Clarac la fit dessiner, appartenait à la collection Origo à Rome (3), et sur une pierre gravée comprise dans la série des Empreintes de l'Institut archéologique (4).

Les possesseurs actuels du remarquable morceau de sculpture dont nous sommes heureux de placer les photographies sous les yeux de nos lecteurs, après l'avoir exposé à Lyon, cherchent en ce moment à le vendre. Nous croyons savoir que des pourparlers ont été engagés avec eux, d'une part au nom du Musée du Louvre, de l'autre, au nom de grandes collections étrangères. Il serait profondément regrettable que des prétentions exagérées de la part des propriétaires en rendissent l'acquisition impossible à l'administration des musées nationaux; et ce serait avec un vrai sentiment de tristesse que nous verrions sortir de France un marbre de cette importance trouvé sur le sol de notre pays. En franchissant la frontière il perdrait une partie de sa valeur. La vraie place de la Vénus de Vienne est au Louvre,

(1) *Raccolta d'antiche statue, etc.*, t. II, pl. LX; Clarac, pl. 627, n° 1411.

(2) Clarac, pl. 631, n° 1421.

(3) Clarac, pl. 631, n° 1420. C'est la même statue qui avait été déjà publiée, mais restaurée un peu différemment, en 1788 dans le recueil de Guattani, pl. II et III; figure qui a été reproduite par Clarac, pl. 631, n° 1422.

(4) Cent. IV, n° 22; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXVI, n° 280.

près de la tête de Faune, découverte également à Vienne, de la Vénus d'Arles, du Niobide de Soissons et de l'Apollon de bronze de Lillebonne.

E. de CHANOT.

P.-S. Le vœu que nous exprimions en rédigeant cet article vient de se réaliser heureusement. Au moment de la mise en pages du numéro, nous apprenons que la Vénus accroupie de Vienne a été acquise pour le Louvre. Tous nos lecteurs applaudiront comme nous à cette bonne nouvelle. Et nous félicitons hautement, d'un côté les conservateurs de notre Musée national, de l'autre les héritiers Michoud, car en pareil cas vendeurs et acquéreurs ont leur part de mérite, d'un marché qui conserve à la France un des plus beaux morceaux de sculpture sortis des ruines de ses anciennes cités romaines.

FRAGMENT DE SARCOPHAGE CHRÉTIEN

(Planche 15.)

Le fragment reproduit dans la planche 15, et qui est conservé au musée Calvet, a été trouvé en 1835 à l'abbaye de Saint-Raf, près d'Avignon. Il provient d'un sarcophage chrétien, et le sujet qu'il représente se trouve pour la première fois sur un monument de cette espèce. C'est à ce titre que je le mets sous les yeux des lecteurs de la *Gazette archéologique*.

Comme on le voit, le groupe principal nous montre un homme tenant par les jambes un personnage couché que l'on transporte et dont un ou deux autres soutenaient évidemment le haut du corps. Je me trouverais assez empêché d'expliquer sans hésitation cette scène, si l'un des bas-reliefs de la précieuse cassette d'ivoire de Brescia ne nous la donnait tout entière.

Il s'agit ici de l'histoire d'Ananias et de Saphira. Au moment où ceux des fidèles qui possédaient des terres ou des maisons les vendaient et en apportaient le prix aux Apôtres pour la communauté chrétienne, « un homme nommé Ananias et sa femme Saphira, disent les livres saints, vendirent un champ. De concert avec sa femme, il

déguisa le prix de vente, et n'en déposa qu'une partie aux pieds des Apôtres. Mais Pierre lui dit : « Ananias, comment Satan a-t-il pu te persuader de mentir au Saint-Esprit et de tromper sur le prix de ton champ? Ce n'est pas aux hommes, c'est à Dieu que tu as menti. »



En entendant ces mots, Ananias tomba et rendit l'esprit; et tous les témoins furent saisis d'une crainte extrême. Des jeunes gens emportèrent le corps et l'ensevelirent. Environ trois heures plus tard, sa femme entra, ne sachant rien de ce qui s'était passé. Pierre lui dit : « Femme, est-ce là le prix auquel vous avez vendu votre terre? » Elle répondit : « C'est bien là le prix. » Alors Pierre lui dit : « Comment vous êtes-vous accordés ainsi pour tromper l'Esprit de Dieu? Ceux qui ont enseveli ton mari sont à cette porte, et ils vont t'emporter de même ». Elle tomba aussitôt aux pieds de l'Apôtre et elle expira. Les jeunes gens, étant entrés, la trouvèrent morte, et l'enlevant ils l'ensevelirent auprès de son mari » (1).

Suivant une coutume familière aux artistes anciens, le sculpteur de l'ivoire de Brescia a réuni ici dans un même cadre des faits non synchroniques, la femme paraissant devant saint Pierre en même temps que l'on emporte Ananias. Il s'est de plus écarté des données du récit évangélique en représentant cet homme encore vivant quand les jeunes gens l'enlèvent. C'est là une de ces nombreuses infidélités que j'ai signalées ailleurs pour montrer que, dans les premiers siècles, l'Eglise ne tenait point, comme quelques-uns l'ont pensé, la main des artistes (2).

(1) *Acta Apost.* V, 1-10.
(2) *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (sous presse), Introduction, p. VIII.

Pour la première fois, je le répète, nous voyons la mort d'Ananias figurée sur un sarcophage. A quel ordre d'idées peut se rattacher la représentation de cette scène exceptionnelle? Pourquoi le sculpteur d'une tombe chrétienne antique nous montre-t-il ce grand exemple d'une punition céleste, comme ceux des sarcophages païens nous font voir les supplices d'Ixion, de Tantale et des Danaïdes? J'abandonne volontiers à de plus habiles la solution de ce petit problème d'archéologie.

EDMOND LE BLANT.



C'est le développement des gravures d'un cylindre en hématite appartenant au Cabinet des Médailles (1) que nous plaçons en tête de cet article. La figure principale qui le décore, et que contemple un personnage en adoration, derrière lequel sont deux animaux symboliques placés l'un au-dessus de l'autre, est celle d'une déesse debout, entièrement nue, comme est représentée d'ordinaire la Zirbanît ou Zarpanît babylonienne (2), mais avec un voile étendu derrière elle à la façon de celui de l'Astarté Tauropole des médailles grecques de la Phénicie, et accompagnée de colombes. A une semblable représentation il faut appliquer, comme je l'ai déjà fait ailleurs, un nom fameux dans la légende pseudo-historique que Ctésias popularisa chez les Grecs, celui de *Sémiramis*. J'ai consacré un mémoire spécial, dont les conclusions ont été généralement adoptées, à démontrer que le personnage de Sémiramis n'a rien à voir avec l'histoire réelle et est purement mythologique; que cette prétendue reine conquérante et débauchée n'est autre

(1) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXXII, n° 9.

(2) Sur ce type des représentations de Zarpanît, voy. G. Rawlinson, *The five great monarchies of ancient eastern world*, 1re édit., t. I, p. 176; et mon *Essai de commentaire de Bérose*, p. 119.

qu'une forme de l'Istar assyrienne, à la fois guerrière et lascive (1); enfin que cette forme est spécialement celle que caractérise l'attribut de la colombe (2). En effet, la légende racontait que Sémiramis, exposée après sa naissance, avait été réchauffée et nourrie par les colombes (3), puis qu'elle avait fini sa vie en se changeant en colombe (4), ajoutant que c'était pour cela que les Assyriens tenaient cet animal comme sacré. Lucien (5) nous apprend que la colombe placée sur la tête de la statue mystérieuse du temple d'Hiérapolis ou Bambyce, suffisait pour beaucoup à la faire nommer Sémiramis.

Le nom de cette héroïne ou de cette divinité venait, suivant Diodore, qui lui-même ne fait probablement que se conformer aux dires de Ctésias, du mot qui dans la langue des Syriens désignait la colombe : ὄνομα Σεμίραμιν, ὅπερ ἐστὶ κατὰ τὴν τῶν Σύρων διάλεκτον παρωνομασμένον ἀπὸ τῶν περιστερῶν. Ce renseignement a fort embarrassé les commentateurs, car il ne cadrait naturellement avec aucun des noms connus de la colombe en hébreu, en syriaque ou en arabe. Les étymologies proposées par Bochart (6) et par Dalberg (7) étaient tout à fait inadmissibles. Aussi, comme Movers (8), me suis-je laissé entraîner (9) à m'écarter complètement des indications de Diodore et à comparer Σεμίραμις au nom propre biblique שמירמות, ce qu'avait déjà proposé Jacques Capelle au XVI[e] siècle et ce qu'a fait aussi Gesenius. Sémiramis aurait été dans ce cas une personnification du שם, du nom divin, envisagé par les Sémites comme une hypostase distincte (10). Mais c'était là une abstraction bien raffinée, qui se trouve

(1) Il y a des rapprochements fort importants que je ne pouvais pas faire il y a six ans, et qui maintenant viennent encore confirmer cette donnée d'une manière très-frappante. Sémiramis, dit la légende, mettait à mort ses nombreux amants après avoir assouvi sa passion (Diod. Sic., II, 13; Ctés. ap. Johan. Antioch., dans Cramer, *Anecd. Paris.*, t. II, p. 386; Syncell., p. 64, c), et dans le nombre on comptait un *cheval* (Jub. ap. Plin., *Hist. nat.*, VII, 42,64). Dans la sixième tablette de l'épopée orchoénienne d'Izdhubar (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 48, col. 2; G. Smith, *Chaldean account of Genesis*, p. 220, Sayce, *Babylonian literature*, p. 29), le héros reproche à Istar ses amours funestes et énumère les amants dont elle a causé *la perte* : après le jeune et beau Doumouzi ou Tammouz, nous y voyons figurer l'aigle Allalu, le lion puissant auquel elle a fait arracher les griffes et les dents, *le cheval de guerre*, fils de Silele, le roi qu'elle a changé en léopard et qui a été dévoré par ses propres chiens, enfin le jardinier Isoullanou dont elle a fait un tumulus abandonné dans le désert. Ce dernier trait rappelle le récit de Ctésias, conservé par Jean d'Antioche, sur les tertres que Sémiramis laissait partout comme traces de son passage et qui étaient les tombeaux de ses amants; d'autres disaient des généraux de ses armées (Diod. Sic., II, 14).

(2) *La légende de Sémiramis, premier mémoire de mythologie comparative*, dans le tome XL des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*.

(3) Diod. Sic., II, 4; cf. Lucian., *De dea Syr.*, 14; Erathost., *Catasterism.*, 38; Athenagor., *Legat. pro christian.*, 26; Anonym., *De mulier.*, dans Heeren, *Bibliothek d. alt. Liter. u. Kunst*, part. VI, p. 9.

(4) Diod. Sic., II, 20.

(5) *De dea Syr.*, 33.

(6) *Canaan*, l. II, c. 12.

(7) *Fundgruben des Orients*, t. I, p. 205.

(8) *Die Phœnizier*, t. I, p. 652.

(9) A la p. 66 du tirage à part de mon mémoire sur la *Légende de Sémiramis*.

(10) V. Vogüé, *Mélang. d'arch. orient.*, p. 33 et s.

aujourd'hui démentie, et l'on a presque toujours tort lorsque l'on s'éloigne des indications des anciens sur les choses qu'ils ont été en mesure de bien savoir. En pareil cas leur témoignage vaut mieux que toutes les plus ingénieuses conjectures des modernes ; c'est là un axiome de critique dont chaque jour je sens davantage la nécessité de me pénétrer.

La forme indigène du nom ou plutôt du surnom de déesse hellénisé en Sémiramis, se trouve sûrement dans le nom de la reine *Sammu-ramat*, épouse du monarque assyrien Bin-nirar III, à la fin du IXe siècle avant l'ère chrétienne, la Sémiramis d'Hérodote et la seule historique. En effet, à côté des noms contenant une prière à tel ou tel dieu ou une indication d'appartenance et de subordination à la divinité, il y avait chez les Chaldéo-Assyriens une classe nombreuse de noms propres d'hommes se composant d'un nom divin suivi d'une épithète, comme Adar-Malik « Adar roi », Assur-ebel-ilani « Assur prince des dieux », Nabu-na'id « Nébo majestueux ». *Sammu-ramat* se compose de deux éléments, dont le premier est le plus essentiel dans l'appellation divine, le second n'en étant qu'un qualificatif. Aussi, quand Lucien parle du simulacre mystérieux et à l'aspect ambigu, qui, dans le temple d'Hiérapolis, était placé entre les statues du dieu mâle et de la déesse féminine, et que quelques-uns regardaient comme Sémiramis, à cause de la colombe posée sur sa tête, il ajoute : *καλέεται δὲ Σημήιον καὶ ὑπ' αὐτῶν Ἀσσυρίων* (1). Ceci est confirmé par une phrase du si curieux passage de l'Apologie adressée à Marc-Aurèle par Saint-Méliton, dans lequel il passe en revue un grand nombre de cultes de l'Asie antérieure, en les présentant dans un esprit de complet evhémérisme et avec les transformations que leur avait fait subir un syncrétisme souvent bizarre, mais aussi avec des indications de haut prix que l'on chercherait vainement ailleurs : « Quant à Nébo, qui est à Maboug, pourquoi vous en « écrirais-je ? Les prêtres de Mahoug savent que c'est la statue d'Orphée, « mage de Thrace. Hadran est de même la statue de Zaradouscht (Zoroastre), « mage persan. Ces deux mages pratiquèrent leurs enchantements sur un « puits situé dans la forêt de Maboug, dans lequel était un esprit impur qui « molestait et attaquait tous ceux qui passaient par l'endroit où est assise « maintenant la citadelle de Maboug. Et ces mages chargèrent *Simi*, fille « de Hadad, de puiser de l'eau de la mer et de la jeter dans le puits, afin « que l'esprit ne sortît plus pour infester le pays, conformément aux secrets « de leur magie (2). »

(1) *De dea Syr.*, 33. — Les expressions de Lucien indiquent clairement, ce me semble, que Σημήιον est ici l'arrangement hellénique d'un nom assyrien, combiné de manière à lui donner un sens en grec.

(2) Publié et traduit par M. Renan : *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 323-325.

On a pu aujourd'hui déterminer dans les textes assyriens le nom de la colombe, qui était encore inconnu il y a six ans, lorsque je composais mon mémoire sur Sémiramis. Ce nom est *summatu*, ou bien, sans la désinence du genre féminin, *summu* et *sammu*; c'est à tort que M. Friedrich Delitzsch (1) a élevé quelques doutes sur la nature de l'espèce d'oiseau qu'il désigne; elle ne saurait être contestée quand on voit, dans le récit du Déluge, la *summatu* jouer le rôle qui appartient à la colombe dans le récit biblique parallèle et quand les Psaumes chaldéens de la Pénitence font de cet animal le type du gémissement plaintif. *sammu-ramat* signifie donc en assyrien « la colombe des hauteurs » et ne peut signifier autre chose. Or, c'est la traduction même qu'Hésychius, nous ne savons d'après quel écrivain, donne du nom de Sémiramis : Σεμίραμις, περιστερὰ ὄρειος ἑλληνιστί.

Notre cylindre prête à un rapprochement archéologique intéressant et que nous ne saurions omettre ici. Il y a une analogie singulière entre la figure de l'Istar-Sémiramis accompagnée de colombes qu'elle offre à nos regards et le sujet de monuments découverts tout récemment dans les belles fouilles de M. Schliemann à Mycènes. Presque tous les tombeaux ouverts par cet explorateur zélé, en arrière de la Porte des lions, ont offert en grand nombre de minces bractées d'or estampées, destinées à être cousues sur l'étoffe de vêtements et présentant les trous où passaient les fils qui les fixaient. Parmi les pièces de ce genre, il en est deux, tirées de la sépulture n° 3, qui offrent l'image d'une déesse nue debout, les mains portées aux seins pour les soutenir et les faire saillir, avec une colombe posée sur la tête, et dans un des exemples deux



(1) *Assyrische Studien*, p. 116; *G. Smith's Chaldäische Genesis*, p. 319. — Le principal argument du savant professeur de Leipzig est qu'un nom presque semblable désigne en arabe, non la colombe, mais une espèce d'hirondelle. Il y a danger à prétendre ainsi déterminer le sens des mots assyriens par des rapprochements, qui ne sont que probables, avec le vocabulaire des autres langues

colombes volant de chaque côté des épaules (1). L'amicale obligeance de M. Schliemann nous a permis de reproduire ces bractées. Ici, comme pour une notable partie des objets d'or rendus au jour par les fouilles de Mycènes, une question se pose, qui ne saurait encore être résolue d'une manière formelle : sont-ce des objets de fabrication étrangère et d'importation asiatique, ou bien des œuvres de l'industrie indigène de la Grèce achéenne à l'époque des ἄνακτες Pélopides, imitant des modèles venus d'Asie ? En tous cas, dans ces bractées, la pose et le mode de représentations de la déesse reproduit un type dont on peut suivre à la trace la propagation depuis les plaines arrosées par le cours inférieur de l'Euphrate et du Tigre jusqu'aux rivages de la Grèce. Cette déesse nue qui porte les mains à ses seins, c'est, dans les terres-cuites de la Babylonie et de la Chaldée (2) et dans les gravures des cylindres de pierre dure, Zarpanit (3), la déesse qui est qualifiée de *muallidat* ou « génératrice », c'est-à-dire la Mylitta des Grecs, en l'honneur de qui avaient lieu les fameuses prostitutions sacrées de Babylone. Des statuettes de terre-cuite de même type, ouvrages des Phéniciens, ont été rencontrées dans la Phénicie même, à Malte (4) et dans les localités de la Basse-Égypte (5), où les fils de Chanaan possédaient des comptoirs; entre les noms connus des divinités féminines de leur panthéon, l'on hésite entre ceux d'Aschtoreth et d'Aschérah pour les appliquer à ces figures; mais de fortes présomptions semblent militer en faveur du second. La même image nous est ensuite offerte en Cypre dans des terres-cuites appartenant aux plus grossiers essais de l'art indigène (6) et dans d'autres d'un travail plus avancé, empreint d'une influence asiatique très-marquée (7) ; ici c'est sûrement Astarté-Aphrodite. Enfin c'est encore la répétition du même type qui se présente presque exclusivement dans les rudes idoles de petite dimension en marbre de Paros, qui sont propres aux Cyclades et y ouvrent la série monumentale (8), idoles au sujet

de Sem ; c'est par l'étude directe des textes assyriens eux-mêmes et la comparaison d'un grand nombre de passages qu'il faut établir la signification précise des mots. En particulier dans les appellations d'animaux, il arrive fréquemment que, dans deux langues apparentées entre elles, un nom qui est philologiquement le même désigne deux espèces différentes.

(1) Schliemann, *Mycenæ and Tiryns*, p. 180.

(2) Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. xcv, nos 5 et 6; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 62; Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 124.

(3) G. Rawlinson, *The five great monarchies*, 1re édit., t. I, p. 176; et mon *Comm. de Bérose*, p. 119.

(4) Ch. Lenormant, *Revue de l'Architecture*, t. II, p. 498, pl. xxi, n° 3.

(5) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 54.

(6) Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. xiv, nos 839, 841; Cesnola, *Cyprus*, pl. vi, p. 93, où l'auteur remarque que c'est toujours dans les tombeaux de femmes que se trouvent ces statuettes; Frœhner, *Catalogue Albert Barre*, nos 143 et 144.

(7) Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. xiv, n° 844.

(8) Thiersch, *Abhandl. der Bairisch. Akadem.*, t. I, p. 586 ; Ross, dans le même recueil, t. II, p. 408 et s.; Welcker, dans son édition du *Handb. d. Archæol.* d'Ottfr. Müller, § 72, 1 ; et mes *Premières civilisations*, t. II, p. 376 et s.

desquelles M. Newton faisait dernièrement des observations neuves et ingénieuses (1). Le cylindre étudié dans cet article montre que l'addition des colombes, autour de la déesse ainsi représentée, est également un trait qui a son origine et son point de départ dans les types plastiques créés par l'art des bords de l'Euphrate et du Tigre.

Que les bractées de Mycènes soient de fabrication asiatique ou locale, elles nous offrent une des plus anciennes et des plus intéressantes représentations de l'Aphrodite d'origine phénicienne, dont les Chananéens implantèrent le culte, non-seulement à Paphos, mais aussi à Cythère, c'est-à-dire sur le littoral du Péloponnèse. La colombe était un des attributs essentiels de cette déesse, aussi bien que de l'Istar-Sémiramis des Assyriens; c'est un fait bien connu, et au sujet duquel je me permettrai de renvoyer le lecteur à l'article sur l'*Aphrodite à la colombe* que j'ai publié dans ce recueil, au sixième numéro de l'année 1876 (2). Notons encore qu'une bractée de la même nature que celles dont nous venons de parler, découverte dans un autre des tombeaux de Mycènes (3), offre la représentation de la façade d'un temple ou d'un édifice sacré, sur les deux angles latéraux de laquelle sont posées des colombes. Les lignes générales de cette façade rappellent d'une manière frap-



(1) *Edinburgh review*, janvier 1878, p. 242. Le savant conservateur du Musée Britannique établit un heureux rapprochement entre ces idoles et les bractées de Mycènes qui nous occupent, sous le rapport de la représentation conventionnelle de certains détails du corps de la femme; le même mode d'expression de ces détails s'observe sur le cylindre que nous publions.

(2) Voy. aussi mon mémoire sur *la Légende de Sémiramis*, p. 28-30 du tirage à part.

(3) Schliemann, *Mycenæ and Tiryns*, p. 267.

pante celle du temple de Paphos, retracée sur les monnaies de Cypre à l'époque romaine (1); sur les monnaies de Cypre on voit aussi, posées sur le toit du temple, les colombes sacrées que l'on élevait à Paphos (2). Cependant la bractéate dont nous offrons ici un dessin semble figurer un édifice de dimensions notablement moindres que celles d'un temple, tout en en imitant l'aspect. Le soubassement seul paraît en maçonnerie de pierres de taille; le reste, et surtout la tour centrale, a plutôt l'aspect d'une construction de bois; enfin la colonne, qui divise par le milieu chacune des ouvertures du rez-de-chaussée de la façade, en ferait plutôt une niche qu'une porte donnant accès dans un temple (3). Je serais, par conséquent, disposé à croire que nous avons ici, plutôt que toute autre chose, la figure d'un pigeonnier pour les colombes de la déesse, comme il devait y en avoir dans les dépendances du temple, à Cythère aussi bien qu'à Paphos. En tous cas, la représentation se rattache d'une façon si directe aux usages spéciaux du culte proprement phénicien, qu'ici la feuille d'or estampée tirée d'une des sépultures héroïques de Mycènes, me semble offrir bien plus de probabilité d'origine asiatique chananéenne que de travail indigène exécuté sur le sol de la Grèce.

François LENORMANT.

FRAGMENT DE SCULPTURE GALLO-ROMAINE

DÉCOUVERT AUPRÈS DE BEAUNE.

(PLANCHE 16.)

Le fragment de sculpture en pierre calcaire blanche dont nous offrons ici la photographie provient de Bligny-sous-Beaune, village à 4 kilomètres de Beaune (Côte-

(1) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. III, p. 670 et s.; Milin, *Galerie mythologique*, pl. XLIII, nos 171-173; *Mon. inéd. de la sect. franç. de l'Inst. arch.*, pl. IV, nos 10-12; Lajard, *Culte de Vénus*, pl. I, nos 10-12; Gerhard, *Ueber die Kunst der Phœnicier*, pl. III, no 47; voy. Münter, *Der Tempel der Himmlischen Göttin zu Paphos*, Copenhague, 1824; Guigniaut, *La Vénus de Paphos et son temple*, à la fin du tome IV de la traduction de Tacite par Burnouf; et mes propres observations dans la *Revue de l'architecture*, t. XXXIV (1877), p. 99, pl. 2, no x.

(2) Athen., XIV, p. 555; cf. Münter, ouvr. cit., p. 26; Engel, *Kypros*, t. II, p. 180 et s.

(3) Le Musée du Louvre possède plusieurs modèles de colombiers sacrés en terre-cuite, d'un type quelque peu différent, provenant de Cypre. C'est sûrement il de l'érection d'un bâtiment de ce genre que parle le roi d'Assyrie Sargon, dans un passage de la grande inscription de Khorsabad (l. 161), où il en fait connaître le nom phénicien en même temps que le nom assyrien: *bit appati tamšil êkal Hatti ša ina lišan Aḫarri bit-ḫilanni isassû'u usepiša*: « j'ai fait faire une Maison des nids de colombes sur le modèle de celle du palais de Syrie, que l'on appelle dans la langue de la Phénicie la Maison fenestrée. » *apta* ou *appatu* est en assyrien le terme propre pour désigner un nid appliqué aux murailles d'un édifice (cf. le targumique et talmudique אפתא, « construction additionnelle, appentis), en particulier celui de la colombe ou de l'hirondelle. Quant au second élément du nom composé phénicien *bit-ḫilanni* (pour *bit-ḫillani*) בית־חלן, je le compare à l'araméen חלון, « fenêtre, lucarne ».

d'Or), qui jusqu'ici n'a donné lieu à aucune découverte du genre de celle-ci. On a, il est vrai, signalé certain chemin ferré du second ordre qui tendrait, croit-on, de Beaune à Châlon par cette commune (1); mais le lieu qui a fourni ce débris est éloigné du passage de cette voie. C'est un bas-fond appelé le *Crot de la Noue*, sans doute parce qu'on y voit un creux où l'eau séjourne en permanence et des champs qui participent de cette grande humidité.

Dans toute cette plaine, la constitution géologique exclut absolument la présence de la pierre sur le sol, et cependant on trouve au *Crot de la Noue* une certaine quantité de pierraille et de fragments grossiers de tuiles à rebords. Il est donc évident que ces matériaux sont venus là de loin; mais ils s'y montrent tellement épars et incohérents, que l'on hésiterait à les attribuer à une construction de quelque importance, si Gandelot, dans son histoire de Beaune, ne s'exprimait ainsi :

« On découvrit, il y a quelques années, dans la plaine de Bligny, près La Borde « au Bureau, les fondations d'une maison de plaisance avec une grande quantité « de pavés de marbre blancs et noirs, hexagones et carrés. Le bâtiment consistait « en un corps de logis et deux ailes. On croit que cette maison fut bâtie sur le « chemin pavé qui traverse le bois de Monthry, par Guillaume de Beaurepaire, « ou par Jean Darcy, chambellan du duc de Bourgogne (2) ».

On peut se fier à la sincérité de Gandelot, mais non à son don de critique. Pour nous donc, ce qui résulte clairement de son dire, c'est qu'il y avait bien au Crot de la Noue une demeure considérable, puisqu'elle était pavée de marbre; mais ce marbre même donne à cette habitation un caractère romain bien évident.

C'est là qu'a été découvert, l'hiver dernier (1877), notre fragment de statue. Il consiste en une tête de femme avec l'épaule et l'avant-bras du côté gauche. Le visage, pris isolément, mesure en longueur 14 centimètres. L'attitude semble indiquer que le personnage était debout. Cette tête se détache sur un voile flottant, lequel, s'appliquant à la nuque, forme une façon de nimbe et vient confondre ses plis à ceux de la tunique sur l'épaule et le bras. Vu de côté, ce voile est travaillé, mais faiblement, ce qui permet de conclure qu'il ne s'agit pas d'un simple bas-relief en ronde-bosse, et que le morceau était détaché, bien qu'adossé cependant à une niche. Le moignon du bras, mal rendu par la photographie, mais très-distinct dans l'original, nous atteste que ce membre était levé, écartant le voile. Une couronne presse la chevelure, relevée en bandeaux gonflés. Elle est malheureusement mutilée; mais ce qui en reste semble présenter la partie inférieure des

(1) Courtépée, *Description du duché de Bourgogne*, t. II, p. 399, 2e édit.; Gandelot, *Histoire de Beaune*, p. 227; *Voies Romaines et Répertoire archéologique de la Côte-d'Or*, no 18 de la carte et colonne 174 du texte.

(2) *Histoire de Beaune*, p. 227.

tours carrées et saillantes d'une couronne murale. On ne saurait guère l'expliquer autrement (1).

Le modelé du visage est large et simple. Les praticiens remarqueront dans les yeux que la prunelle est marquée par un méplat très-expressif et du meilleur effet. Du reste, l'expression générale de cette figure est saisissante. Elle est jeune, fine, simple, fière sans orgueil, charmante. Ce n'est point un portrait, c'est la physionomie d'un être idéal. Mais cette divinité, quelle est-elle?

Heureusement un signe caractéristique s'offre à nous : c'est la couronne. Si, comme il paraît, c'est réellement une couronne murale, c'est l'insigne de Cybèle ou des personnifications de villes dont l'art antique nous offre de si nombreux et de si remarquables exemples. Parmi les monuments découverts sur notre sol gaulois, mais qui ne sauraient être attribués à des mains indigènes, qui ont été apportés de l'extérieur sous la domination romaine, l'admirable tête de bronze, de grandeur au-dessus de la nature, qui fut exhumée à Paris, auprès de l'église St-Eustache (2), offre plutôt les apparences d'une figure de ville. Pour le petit buste également en bronze, provenant d'Abbeville (3), il laisse l'esprit indécis sur la question de savoir si l'on doit y reconnaître la Déesse de Phrygie ou bien cette divinité protectrice des cités que les inscriptions de la Gaule appellent Tutela (4). Seule, la belle statuette de l'ancien cabinet Foucault (5), qui, comme les deux autres monuments que nous venons de rappeler, compte parmi les joyaux les plus précieux du Cabinet des médailles, est bien positivement une Cybèle.

Notre tête de Bligny-sous-Beaune peut prêter à l'hésitation entre les deux noms applicables à une déesse dont le front est ceint de la couronne tourrelée. Pourtant un des détails qu'elle offre semble spécialement caractéristique de Cybèle : je veux parler du grand voile placé par-dessus la couronne. C'est à la déesse phrygienne que nous le voyons, et non aux images de villes. Il suffit de rappeler ici la statue

(1) L'analogie est surtout frappante avec la couronne qui surmonte la tête d'un Génie mâle de ville, admirable statuette de bronze portant le n° 50 dans la vitrine du legs Janzé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, et encore plus avec celle d'une tête attribuée à Cybèle, qui a été découverte en Chypre, dans les fouilles du général de Cesnola (Cesnola, *Cyprus*, p. 72). C'est comme une combinaison du diadème et de la couronne murale que l'on voit en même temps, mais distincts l'un de l'autre, autour de la tête de Cybèle, dans une terre-cuite de Tarse qui fait partie des collections de Luynes.

(2) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, part. 1, pl. I, n° 4; Caylus, *Rec. d'antiquités*, t. II, pl. CXIII; Chabouillet, *Catal. général des camées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n° 2917.

(3) Caylus, t. V, pl. CXI; Chabouillet, n° 2918.

(4) Tutela est représentée d'une manière tout à fait analogue, avec son nom écrit auprès d'elle, sur un précieux fragment de poterie sigillée que possède le Musée de Lyon et que M. le baron de Witte compte publier prochainement dans ce recueil.

(5) Montfaucon, t. I, pl. I, n° 4; Chabouillet, n° 2919.

de Cybèle du Vatican (1) et le bas-relief d'un autel à la villa Albani (2), où ce trait typique s'offre aux regards.

Mais ce qui nous frappe avant tout dans la tête de Bligny-sous-Beaune, c'est sa haute valeur plastique, c'est ce trait de fine et indéfinissable beauté qui jaillit pour ainsi dire du jeu de la physionomie et qui en fait un morceau de premier ordre parmi les échantillons de la sculpture proprement gallo-romaine, en restreignant ce terme, dont on abuse aujourd'hui, aux seules œuvres à qui il convienne, à celles qui ont été produites sous l'influence romaine par des mains gauloises. A ce point de vue notre étonnement sera le même, soit que cette pièce provienne du *Castrum* de Belna, soit qu'elle ait été exécutée tout exprès pour être la patronne d'une résidence rurale. Le curieux, selon nous, l'intéressant n'est pas de savoir quel nom il convient de lui donner, et s'il s'agit de telle divinité plutôt que de telle autre, mais bien de se rendre compte de ce fait, d'une statue d'une telle perfection de sentiment sculptée dans la pierre de Beaume, c'est-à-dire dans le pays même.

L'un des auteurs les plus méritants de l'archéologie française contemporaine a observé avec soin et pendant de longues années le pays gallo-romain dont Augustodunum est la métropole. Il a visité ou exhumé lui-même d'innombrables débris de l'art des quatre premiers siècles, et son mémoire sur les découvertes du Mont-de-Sène, à Santenay (Côte-d'Or) (3) est un vrai modèle. Sur ce mont toujours sacré, puisque la croix y a remplacé l'idole, il a mis à jour les restes de deux petits temples contigus, les débris d'ex-voto nombreux, enfin les fragments d'une statuaire élégante taillée dans le calcaire tendre et blanc qui abonde sur le versant Oriental de la Côte d'Or. Ces derniers objets, soit pour la matière, soit pour le style, peuvent être rapprochés de la tête qui nous occupe. A propos des débris qu'il a recueillis sur le Mont-de-Sène, M. Bulliot a fait cette remarque, que la vallée de la Dheune, qui a déjà fourni des échantillons fort nombreux de statuaire gallo-romaine, tranche avec le bassin de l'Arroux et s'en distingue par une supériorité incontestable dans la plastique et l'élévation de l'art.

« Aujourd'hui, dit-il, que les débris de sculptures votives de la vallée de la Dheune « atteignent un certain nombre et permettent une appréciation générale, on est « frappé, au point de vue purement artistique, d'une supériorité remarquable sur les « ouvrages gallo-romains de même genre restés en si grande abondance dans les « ruines d'Autun. L'élévation du style, l'élégance des formes, le sentiment de la « pose et de la draperie rappellent même dans des échantillons vulgaires l'inspiration « grecque, et ce caractère est sensible en comparant les produits des deux écoles

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. I, pl. XL; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 395, nº 662; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. III, pl. LXII, nº 804.

(2) Zoëga, *Bassiril. ant.*, t. I, pl. XIII; Müller-Wieseler, t. II, pl. LXIII, nº 813, a.

(3) *Le temple du Mont-de-Sène*, par M. Bulliot (*Mémoires de la Soc. Éduenne*, t. III, nouvelle série, p. 139).

« dans notre Musée (1). Il serait facile, s'il était besoin d'exemples, de rappeler le grand « Mercure d'Aubigny-la-Ronce, canton de Nolay (Côte-d'Or), les deux génies trouvés « à Change, canton d'Épinac (Saône-et-Loire) le dieu gaulois de Chassey, canton « de Chagny (Saône-et-Loire), toutes les figures votives du Mont-de-Sène, commune « de Santenay (Côte-d'Or). Les bronzes trouvés dans la même région se recommandaient par un même cachet de supériorité, et les belles statuettes réunies par « M. Charles de Longuy, à Santenay, portaient toutes l'empreinte de ce génie magis- « tral de la Grèce, que ses colonies avaient transplanté dans la Gaule du Midi. On « reconnaîtrait à ce seul signe les affinités commerciales du pays et l'influence « dominante, dans la vallée de la Dheune, des artistes et des marchands d'origine « grecque. A Autun, au contraire, le caractère romain, plus froid et plus lourd, se « montre partout; il dégénère plus vite et ses dernières œuvres étaient marquées « déjà au coin de l'extrême décadence, qu'on rencontrait encore dans les stèles « tumulaires et dans les moindres images de la religion orientale du pays, les reflets « du grand art disparu. On a cherché dans la différence des matériaux l'explication « de cette dissemblance, qui tient à une cause plus profonde. Le calcaire de « Meursault se prête mieux sans aucun doute au fini du ciseau, que le grès de « l'Autunois, mais le calcaire transporté à Autun s'y taillait avec plus de difficulté « qu'à son lieu d'origine. C'est dans l'esprit, dans le sentiment, dans l'école qu'existe « la véritable différence. Le caractère artistique des divinités du temple de Sène « est tellement accentué qu'on serait disposé à admettre que ces figures datant « d'une bonne époque, du siècle d'Auguste peut-être, ont été conservées jusqu'à la « fin de l'Empire dans leur sanctuaire, comme ces beaux ouvrages d'un autre « âge, qui surprennent parfois le visiteur dans un édifice reconstruit (2). »

Ainsi donc l'on constate une supériorité sensible de la sculpture gallo-romaine pratiquée chez nous sur celle pratiquée à Autun à une même époque, et la différence qui existe au point de vue du ciseau entre le calcaire tendre et fin de notre région et le grès du Morvan ne suffit point à expliquer entièrement une dissemblance aussi fondamentale. La différence entre les ouvrages de deux pays si voisins pourtant l'un de l'autre ne tient pas seulement à la délicatesse, au fini plus ou moins grand du travail, mais bien plutôt au génie de l'ouvrier, et aux traditions dont il s'est nourri. D'ailleurs, s'il ne se fût agi que du peu de pierre que nécessite la fabrication d'une statue, il était, certes, aisé aux artistes de la grande ville éduenne de se procurer ces blocs à Meursault. Ne faisaient-ils pas venir des marbres de bien plus loin ? L'exemple que nous fournit la découverte du Crot de la Noue est convaincante sur ce point. Quant au travail de cette tête, son modelé est très-simple, et il n'en a que

(1) Le Musée de la Société Éduenne, à Autun.

(2) *Mém. de la Soc. Éduenne*, nouvelle série, t. III, p. 156.

plus de prix, puisqu'il suffit à produire ce mouvement indéfinissable qui communique à une pierre la vie, et tout un caractère de femme marqué d'élégance et de fierté.

J'ajouterai que ce génie du ciseau, déjà marqué dès les origines du *Castrum Divionense*, s'est perpétué dans la plaine bourguignonne dont le centre est Dijon. C'est surtout, en effet, par la sculpture que le roman et le gothique bourguignons tranchent avec les styles similaires du reste de la France. Il faudrait de trop longs développements pour essayer de traiter ici la question, encore si obscure, de la parenté que présente si souvent, dans les diverses régions de notre sol français, la sculpture du moyen âge avec celles des mêmes contrées sous la domination romaine. Faut-il admettre en pareil cas une transmission de traditions d'école au travers des siècles, une mystérieuse affinité de génie entre les ancêtres et les descendants? ou bien le résultat d'une imitation des morceaux antiques subsistant encore sur le sol et étudiés avec amour par les « ymaigiers » du moyen âge? C'est ainsi que Nicolas de Pise s'est inspiré des sarcophages antiques du Campo-Santo; et Mérimée (1) a signalé dans les sculptures de Reims et de Paris, à propos des quelques croquis d'après l'antique que renferme l'album de Villard de Honnecourt, des figures copiées de modèles romains. Quoi qu'il en soit, le fait d'une affinité entre la sculpture antique indigène et celle du moyen âge est incontestable dans notre pays dijonnais. On ne saurait méconnaître une filiation entre l'esprit des sculpteurs gallo-romains de la contrée et celui des maîtres à qui nous devons, au XIIe siècle, les chapiteaux de l'abbatiale de Cluny (au musée de cette ville) ou la porte de l'église de Saint-Philibert de Dijon. Pour ce qui est du XIIIe siècle, il suffira de rappeler les frises admirables de Notre-Dame de Dijon qui semblent l'interprétation gothique des frises gallo-romaines extraites des murailles du *Castrum Divionense*.

En tout cas, il y a vraiment lieu d'admirer quand on voit, un ou deux siècles après la conquête de César, de petits temples ruraux, comme ceux du Mont-de-Sène, des villas, comme celle du Crot de la Noue, rencontrer, pour tailler l'image de leurs divinités, des artistes vraiment possédés du génie indéfinissable du beau, de ce génie sans lequel il n'existe pas de vrai sculpteur.

Paul FOISSET.

(1) *Études sur les arts du moyen âge*, p. 367. — Sur cette question de l'imitation des œuvres antiques par les sculpteurs du moyen âge, voy. encore A. Dance', *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1878, p. 384.

MIROIR ÉTRUSQUE

(Planches 17 et 18.)

Le beau miroir que reproduisent ces planches fait partie de la collection de M. Auguste Dutuit, qui avec une obligeance parfaite nous a permis de le publier. On peut en ce moment l'étudier et l'admirer à la section rétrospective de l'Exposition Universelle.

Le sujet tracé en graffito, qui le décore et qui est donné dans notre planche 17, appartient à la classe assez nombreuse des représentations que l'on désigne habituellement sous le nom de *Toilette d'Hélène* (1). Ces compositions diffèrent considérablement de celles qui, d'après les inscriptions, représentent la Toilette de Vénus, *Turan* (2). L'héroïne ou la déesse, type de beauté séduisante, qui y tient la place principale et que s'occupent à parer richement diverses personnifications féminines, parmi lesquelles figure à plusieurs reprises Vénus elle-même, désignée par son nom étrusque de *Turan*, est nommée *Malavisch* sur ceux de ces monuments où des inscriptions fournissent les appellations des personnages, et l'on admet généralement avec beaucoup de vraisemblance, à la suite de Gerhard, que c'est là un surnom significatif que l'amante de Pâris avait reçu dans l'idiome, encore si mystérieux, des Etrusques (3). On avait lu d'abord, par erreur, *Malacisch*, que l'on rapprochait du grec *μαλακός*; s'il était bien établi que l'étrusque est une langue aryenne et a une parenté avec le grec, ainsi qu'avec les idiomes italiques, semblable comparaison pourrait encore se faire après la rectification de la lecture du nom. En effet, il est incontestable que dans *μαλ-α-κό-ς* et *ἀ-μαλ-ό-ς* la partie radicale est *μαλ* (4), et la même racine se retrouverait assez naturellement dans *Malavisch*. Mais le véritable caractère philologique de l'étrusque est encore si douteux qu'il est impossible à toute critique un peu sage de faire plus que de signaler ici une analogie, séduisante en apparence, mais qui pourrait fort bien être trompeuse.

Quoi qu'il en soit, si le sujet de la Toilette de *Malavisch* (Hélène?) n'est pas précisément rare sur les monuments similaires, le miroir de

(1) Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, pl. CCXI-CCXVI et pl. CCCLXXXIII-CCCLXXXIV A. — Voy. Gerhard, *Die Schmückung der Helena*, programme pour la fête de Winckelmann en 1844; Panofka, *Malachisch auf etr. Spiegel*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1846.

(2) Gerhard, *Etr. Sp.* pl. CCCXIX.

(3) Sur ce nom de *Malavisch*, voy. A. Fabretti, *Glossarium italicum*, p. 1101; Corssen, *Sprache der Etrusker*, t. I, p. 310 et s.

(4) G. Curtius, *Grundzüge d. griech. Etymol.*, n° 457; Fick, *Vergl. Wœrterb.*, p. 149.

M. Dutuit en offre un des exemples les plus remarquables. Le miroir célèbre qui, après avoir fait successivement partie des collections Durand et Pourtalès (1), se trouve aujourd'hui conservé au Musée Britannique, est le seul de la même classe qui l'égale en importance. Ce dernier est aussi celui où la composition se rapproche le plus du dessin que nous plaçons sous les yeux de nos lecteurs ; et comme les personnages y sont désignés par leurs noms, il nous permet de déterminer les quatre femmes occupées à parer *Malavisch*. Trois d'entre elles sont certainement les *Charites*, et elles portent toutes trois la même stéphané sur la tête. Deux sont debout, ajustant une riche mitra de couleurs variées autour de la chevelure de la personnification typique de la beauté irrésistible et fatale. Celle qui arrange la coiffure sur le front reçoit sur le miroir Pourtalès le nom de *Munthuch*, appellation qui semble la caractériser comme celle des Grâces qui préside spécialement au *mundus muliebris* (2). La troisième, assise à l'extrémité droite de la scène, tient à la main l'alabastron contenant le fard noir pour teindre le bord des yeux et le style avec lequel on l'appliquait à l'angle des paupières. La figure assise en pendant avec elle, coiffée d'une stéphané d'un modèle un peu plus simple, qui adresse la parole à *Malavisch* et tient dans sa main gauche un collier, doit être *Vénus*, d'après le miroir Pourtalès où elle se voit, désignée par son nom de *Turan*, à la même place, après *Munthuch*. Sur un autre miroir, c'est *Turan* elle-même qui arrange la coiffure de *Malavisch* (3). Ce qui est tout à fait nouveau dans le miroir de M. Dutuit, c'est l'*Éros* joint à la scène. Représenté comme un adolescent ailé, il est debout sur un plan un peu en avant, tenant de la main gauche un coffret ouvert et présentant de la droite un fruit à l'héroïne assise que l'on pare. A ses pieds on voit d'un côté la colombe de Vénus, de l'autre un jeune cerf couché. Les animaux cervidés étaient, comme l'on sait, consacrés à Aphrodite et à Éros (4), et plus d'une fois les peintures de vases en donnent pour monture à ce dernier (5).

Mais une circonstance encore plus rare, qui ajoute à l'intérêt du miroir de M. Dutuit, car elle ne se reproduit que sur un très-petit nombre de monuments analogues, où elle augmente la richesse de la décoration, consiste dans la série de figures gravées sur le bord extérieur de la face du miroir où sont les graffiti, formant un cercle autour du sujet principal. En bas, à la naissance du manche, une

(1) Gerhard, *Etr. Sp.*, pl. CCXIII.

(2) Sur le nom de *Munthuch* ou *Munthch*, voy. A. Fabretti, *Glossar. ital.*, p. 1195 ; Corssen, *Spr. d. Etr.*, t. I, p. 338 et s.

(3) Gerhard, *Etr. Sp.*, pl. CCXV.

(4) Oppian., *Cyneg.*, II, 187.

(5) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LII et LIII.

femme assise, les cheveux ceints d'un diadème, a sur ses genoux un coffret plat et ouvert, et tient un collier de ses deux mains; nous y reconnaissons *Pitho*, car le dernier attribut lui est donné très-fréquemment dans les œuvres de l'art. Il est un emblème des fameux liens de la Persuasion, si souvent chantés par les poëtes, emblème d'autant plus naturel que dans le grec πεῖσμα s'employait pour dire « une corde, un lien ». Aussi, sur le miroir représenté dans la planche CCXV de l'ouvrage de Gerhard, voyons-nous, en pendant avec *Turan* qui dispose la coiffure de *Malavisch*, une autre figure féminine, désignée par le nom énigmatique de *Reschuale* (1), figure tout à fait pareille aux images habituelles de Pitho, laquelle tient à la main une sorte de corde.

Viennent ensuite, en remontant sur la bordure du miroir de M. Dutuit, six *Éros* ou *Génies ailés*, trois de chaque côté, qui volent en portant chacun une pièce de parure ou un ustensile de toilette, exactement comme des génies analogues autour du groupe de Vénus, *Turan*, et Adonis, *Atunis*, sur la bordure d'un miroir bien connu de Saint-Pétersbourg (2). Enfin, à la partie supérieure on voit six personnages couchés sur les lits d'un *triclinium*. Aux deux extrémités de cette nouvelle composition, l'un joue de la double flûte, et un autre marque la mesure en frappant ses mains; les quatre autres personnages, au milieu, banquètent.

Ce qui est encore d'une rareté exceptionnelle, parmi les miroirs étrusques, c'est d'en rencontrer de munis de leur manche antique, avec ce manche formé par une figure de bronze. Celui du miroir de M. Dutuit nous a paru digne d'être représenté dans une planche spéciale (la pl. 18). C'est une élégante statuette représentant une femme debout, sortant du bain, une *Vénus*, le corps presque entièrement nu, les jambes seules enveloppées d'une draperie. De la main droite elle arrange ses cheveux, qui tombent, encore humides, sur ses épaules, tandis qu'elle se regarde dans un miroir à manche, tenu dans sa main gauche et actuellement brisé. Cette figure se présente de face du côté opposé à celui qu'occupe le sujet en graffito, du côté où la surface du disque du miroir était polie et réfléchissait l'image des objets. C'est vue de ce côté que nous l'avons fait dessiner.

François LENORMANT.

(1) Voy. Corssen, *Spr. d. Etr.*, t. I, p. 343. | (2) Gerhard, *Etr. Sp.*, pl. CCCXXII.

SUR UN NOUVEAU MIROIR GREC

DÉCORÉ DE FIGURES AU TRAIT.

On sait que les miroirs grecs décorés de figures au trait sont encore très-peu nombreux. L'année dernière je croyais pouvoir en compter onze d'inégale valeur (1). A cette liste je puis aujourd'hui en ajouter un douzième que j'ai vu récemment à Athènes. On me dit qu'il a été trouvé en Attique : je n'y remarque aucun de ces détails qui pourraient indiquer une origine corinthienne. Il est en forme de boîte. Le couvercle porte à l'intérieur une scène gravée, sur la face extérieure une applique. Le dessin gravé représente une femme et un Éros.

La femme est assise sur une petite éminence, le corps légèrement tourné à gauche, la tête de face. La main droite s'appuie sur le tertre, la main gauche repose sur le genou gauche; la poitrine et tout le buste sont nus; une draperie élégante enveloppe le reste du corps.

Le cou porte un riche collier composé de fils et de lames et décoré à la partie inférieure de pendeloques; les proportions du dessin ne permettent pas de préciser avec certitude la nature de ces pendeloques, mais l'ensemble du bijou est tout à fait conforme à ce que nous savons de l'orfévrerie grecque pour le troisième siècle avant notre ère. La chevelure ondoyante s'élève sur le front et retombe sur les épaules. Éros debout, dans la partie de droite du tableau (2), porte une légère draperie qui, laissant nu tout le devant du corps, s'appuie légèrement sur le bras droit et vient retomber derrière la jambe gauche. Les ailes sont grandes et déployées. De la main droite, qui est étendue, il touche la chevelure de la femme par derrière, soit qu'il montre cette tête gracieuse au spectateur, soit qu'il y pose un objet qui n'est pas visible; de la main gauche il tient un arc.

Le sol est représenté, comme sur les autres miroirs grecs, par quelques lignes; à gauche, on voit, ce me semble, une pousse de

(1) *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. I, p. 108.

(2) Par rapport au spectateur.

palmier. Dans l'état d'oxydation où est le miroir, il est difficile de reconnaître avec certitude des traces de dorure ou d'argenture.

Le bas-relief posé en applique sur le couvercle est une tête de Bacchante, la chevelure flottante et couronnée de lierre. Le cou est incliné, la tête fait un léger mouvement de côté; l'oreille porte un pendant de même style que le collier sur la scène gravée. Le relief est très-fort. L'exécution de cette figure frappe par le naturel, par l'expression chaude et vivante, elle rappelle certains bustes d'Alexandre et plusieurs des belles médailles du même temps. L'ensemble de l'œuvre indique une époque bien connue dans l'histoire de la plastique grecque et permet d'assigner comme date très-vraisemblable, sinon à l'exécution du relief, du moins à la création du type, la fin du IVe siècle ou le début du IIIe siècle. La scène gravée est de même style; mais l'artiste a été moins heureux. Nous sommes loin du miroir de Leukas (1) et de celui du Génie des combats de corps (2). L'ensemble manque de simplicité, les têtes sont plutôt gracieuses que belles; la coiffure de la femme est d'une élégance affectée; cependant le buste est d'un bon style, et la scène entière ne rappelle ni la manière des Étrusques, ni celle des Romains. Cette différence de valeur entre le relief et la gravure s'explique facilement pour une œuvre industrielle; le relief pouvait n'être qu'une imitation d'un type connu, ce qui est très-vraisemblable; la scène gravée traitée par une main plus médiocre avait nécessité une part d'invention peut-être plus large, certainement moins heureuse. Fixer une date précise pour une telle œuvre est difficile; on peut seulement dire qu'elle est postérieure au début du IIIe siècle.

Le miroir de Crète qui porte un Génie de la toilette (3) (aujourd'hui au British Museum) montre l'usage des miroirs gravés dans les pays grecs à une époque assez ancienne; le nouveau miroir prouve que, loin d'être une exception, les objets de toilette de ce genre ont dû être d'un usage très-fréquent, que l'industrie en avait sans doute fabriqué

(1) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*. 1873, p. 21.

(2) J. de Witte, *Le Génie des combats de coqs*. Paris, 1868.

(3) *Gazette archéologique*, 1876, pl. XXVII.

un grand nombre qui n'étaient pas nécessairement des œuvres d'art et qui admettaient, comme il arrive aisément pour ces sortes de produits, à côté de détails parfaits, de graves défauts. On voit aussi, plus les scènes que nous découvrons deviennent nombreuses, que les sujets traités présentent une grande variété, qu'il faut le plus souvent moins y chercher des intentions profondes que des motifs gracieux, et qu'on ne demandait guère à ces tableaux de genre que d'être agréables.

Albert DUMONT.

La terre-cuite de Cypre, si heureusement interprétée par M. Mansell (p. 50), n'est pas le seul monument figuré qu'ait inspirée la donnée, d'invention certainement alexandrine, par laquelle se termine la xxx[e] idylle de Théocrite. M. Minervini a publié (1) un curieux fragment de peinture murale de l'époque romaine, provenant de l'Italie méridionale, où l'on voit le sanglier, meurtrier d'Adonis, venant s'abattre, pour demander sa grâce, aux pieds de Vénus, qu'accompagne l'Amour, armé d'un épieu comme un chasseur. Auprès de la déesse on voit s'élever du sol la plante en fleurs de la rose (2), née, disait-on, du sang du jeune héros syrien (3).

F. L.

M. de Longuemar, de Poitiers, à la bienveillance de qui la *Gazette archéologique* doit les belles aquarelles des peintures murales de Nizy-le-Comte, publiées dans le dernier numéro de l'année 1877 (pl. 34-36), avait déjà consacré à ces peintures une intéressante dissertation dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, en 1854 (p. 235 et s.). Le travail du savant poitevin mérite d'être relu, même après celui dont M. Éd. Fleury a bien voulu gratifier notre recueil.

F. L.

(1) *Monumenti inediti posseduti da Raffaele Barone*, pl. XXIV, n° 1 ; p. 107 et s. du texte.

(2) Une circonstance semblable dans une peinture de la Villa Negroni représentant la mort d'Adonis : Millin, *Gal. Mythol.*, pl. XLIX, n° 170. Sur cette peinture, voy. R. Rochette, *Choix de peintures antiques*, p. 131.

(3) Bion, *Epit. Adon.*, 66.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE H. OUDIN FRÈRES.

NOTE SUR UNE COUPE DE BRONZE.



Dessin réduit au tiers.

Une coupe antique de bronze étamé, appartenant à M. Charvet et qui est encore inédite, m'a paru digne d'être signalée à l'attention des érudits. Comme dans la bordure inférieure de la tapisserie de Bayeux et avec non moins de barbarie, les gravures qui occupent le fond présentent des sujets de chasse et de guerre. Des hommes nus, une femme tenant un arc, poursuivent et attaquent un sanglier, une lionne ou une panthère; deux oiseaux affrontés que séparent des pampres, comme on en voit fréquemment sur les tombes chrétiennes du ve et du vi^e siècle, remplissent un vide du dessin; dans la section opposée, une Victoire ailée tient une couronne; des soldats armés de javelots et l'épée haute marchent vers d'autres guerriers sans armes qui tendent vers eux la main, comme feraient des vaincus.

Une inscription circulaire, qui ne paraît offrir aucun rapport avec les sujets représentés, s'étend au-dessus des personnages et occupe tout le bord intérieur de la coupe. C'est de cette légende assez obscure que j'entretiendrai le lecteur, en lui soumettant une interprétation que je ne produis pas sans hésiter; il s'agit, en effet, moins, ici, d'une explica-

tion apportée, que d'un appel fait aux lumières des latinistes; et si je me suis imprudemment égaré dans ma conjecture, le fait d'avoir signalé et publié un monument qui n'est pas sans valeur me servira d'excuse.

Rien n'indique où se trouve le commencement de l'inscription que je transcrirai ainsi :

SI· PLVS· MISERIS· MINVS· BEBIS· SI MINVS MISERES PLNS· (1) BEBIS (2).

La première pensée de ceux qui ont vu, fort en passant, cette légende s'est portée vers une invitation à la charité; *dederis* leur a paru pouvoir être suppléé par deux fois dans le texte qui serait, dit-on, interprété comme il suit :

Si plus miseris (dederis) minus bibes; si minus (dederis) miseris plus bibes. « Plus tu donneras aux pauvres, moins tu boiras; moins tu donneras aux pauvres, plus tu boiras ».

Cette explication, je l'avoue, ne m'a point entièrement satisfait; la nécessité de suppléer un verbe ne me paraît pas démontrée, et d'ailleurs une autre raison tirée de l'étude même des monuments de l'espèce me fait hésiter à admettre ici l'existence d'une maxime morale.

Quelque part, en effet, que je jette mes regards dans les collections et dans les livres, je ne trouve sur les vases à boire que des formules bachiques, des excitations adressées aux buveurs : REPLE, VINVM, MERVM, BIBE, BIBAMVS, et le mot grec ΠΙΕ (3), telles sont les paroles que j'y vois inscrites, et ce serait, pour moi, chose nouvelle et assez inattendue qu'une inscription de coupe antique invitant à la tempérance. C'est donc dans un autre ordre d'idées que je crois devoir, sauf erreur, et si notre monument ne présente pas une légende exceptionnelle, en chercher l'interprétation.

On sait que l'action de jouer aux dés était exprimée, chez les anciens, par deux mots principaux : « *jacere, mittere;* de cette dernière façon

(1) PLNS, faute du graveur pour PLVS.

(2) La même lettre servirait de la sorte à la fin de *bebis* (*bibes*) et au début de *si*.

(3) Voir une longue série de ces légendes dans une note d'Otto Jahn : *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. XIII, p. 106-115, etc.

de dire qui est la plus fréquente, les exemples sont nombreux ; *mittere talos* se rencontre chez Ovide, chez Properce, chez Martial (1); et, ce qui importe le plus ici, ce verbe, souvent employé sans régime exprimé directement, figure de la sorte dans les vers de l'Apokolokyntose, où l'auteur nous montre le malheureux Claude condamné à jouer aux dés, dans les enfers, avec un cornet sans fond :

> Nam quoties missurus erat, resonante fritillo
> Utraque subducto fugiebat tessera fundo (2).

Cela donné, j'incline à voir dans le mot *miseris* de notre légende, le plus-que-parfait du subjonctif de *mitto*, plutôt que le datif pluriel de *miser*, et je proposerai de traduire : « Plus tu joueras (aux dés), moins tu boiras ; moins tu joueras (aux dés), plus tu boiras ».

Pour appuyer mon sentiment et rendre ces paroles intelligibles, il me faut rappeler ici l'usage familier aux anciens de jouer pendant les repas : « inter cœnam talis ludere », comme le dit Suétone dans la Vie d'Auguste (3) ; Plaute (4) et Properce (5) mentionnent également cette coutume; et si les jouissances du festin se suspendaient, ne fût-ce que peu d'instants, pour prendre les dés, on comprend que l'inscription d'une coupe puisse rappeler que le temps donné ainsi à l'entraînement du jeu soit perdu pour le plaisir dont elle est l'instrument et le symbole.

Notre légende s'accorderait ainsi avec le nombre infini de celles qui, inscrites sur des vases à boire, invitent et encouragent le convive à de copieuses libations.

J'ai dit, au début de cette note, que rien ne me semblait marquer absolument le commencement de l'inscription. Deux de mes savants

(1) Ovid., *Trist.*, II, 76 ; *Ars amat.*, III, 354 ; Propert., *Eleg.*, II, 33, 26, 27 ; Suet., *Aug.*, LXXI ; Martial., *Ep.* XIV, 16.

(2) Senec., *Apokol.* (in fine). Cf. Ovid., *Trist.*, II, 477. Dans diverses acceptions que ne relèvent point les lexiques, *mittere* est de même employé sans régime. Je le trouve ainsi chez Ovide, dans le sens de *mittere hastam* (*Metam.*, V, 12), et par trois fois dans les *Agrimensores*, pour *mittere lineam* (ed. Rigalt. p. 221, 239 et 242. Voir, p. 347, la formule complète *lineam mittunt*.)

(3) C. LXXI. « Inter cœnam lusimus.... Si vellent inter se inter cœnam vel talis vel par impar ludere. »

(4) *Captiv.*, I, 1, 4. « Nam in convivio sibi, Amator talos cum jacit » .... *Asin.*, V, 2, 54; *Curcul.*, IV, 1, 35.

(5) *Eleg.* II, 33.

confrères de l'Institut, admettant, avec moi, que le mot *miseris* se rapporte au jeu de dés, proposent de la lire ainsi :

PLNS· BEBI· SI· PLVS· MISERIS· MINVS· BEBIS· SI· MINVS· MISERES
Plus bibes si plus miseris, minus bibes si minus miseris.

Il s'agirait, dans leur pensée, d'un nombre de coups à boire, suivant le point plus ou moins élevé qu'auraient amené les dés. L'explication me séduit fort, et je l'accepterais volontiers, si je trouvais chez les anciens quelque mention de ce jeu de buveurs (1).

On a également proposé de lire dans notre légende : « Plus tu jetteras (de vin), moins tu en boiras ; moins tu en jetteras, plus tu en boiras. » Il s'agirait, dans cette hypothèse, de cet amusement du Cottabe, jeu que je ne connais que chez les Grecs, et qui consistait à lancer d'une certaine façon, pour en obtenir un présage, le vin resté au fond de la coupe.

Le lecteur jugera de ces interprétations diverses d'une légende sans doute fort claire pour les anciens, mais aujourd'hui énigmatique.

C'est vers la fin du ve siècle ou dans le courant du vi^e que me paraît devoir être classée la coupe de M. Charvet. La forme des lettres, le groupe des pampres et des oiseaux, la barbarie de la gravure, ne sauraient permettre de la faire remonter à une époque plus ancienne.

On remarquera, sur les boucliers des soldats tenant l'épée haute, une figure qui reparaît plusieurs fois dans les épisèmes militaires de la *Notitia dignitatum* pour la section de l'Orient (2). Je n'ai pu savoir le lieu où ce curieux objet a été découvert.

EDMOND LE BLANT.

(1) J'ai eu entre les mains un verre allemand, de la fin du XVIIIe siècle, qui a servi à un jeu de cette espèce. Dans une large cavité du pied sont enfermés deux dés destinés à marquer le nombre des coups à boire. La dimension de ce petit vase est celle d'un de nos verres à Bordeaux. La contenance de la coupe de M. Charvet est environ d'un litre.

(2) C. IV et V, édition de Böcking, p. 18, 21, 22.

TRIPTOLÈME EN SYRIE.



La gravure placée en tête de cet article représente un bas-relief de pierre noire, très-fruste et d'un travail assez grossier, rapporté par M. Renan du village de Gharfin, près Gebeil, l'antique Byblos. Une lithophotographie fort peu distincte en a été donnée dans la *Mission de Phénicie* de l'éminent académicien (1), qui n'a discerné que très-imparfaitement les traits essentiels et caractéristiques du sujet retracé dans cette sculpture. Le morceau original, étant exposé dans les nouvelles salles asiatiques du Musée du Louvre, se trouve désormais dans des conditions d'étude facile et sûre, où il n'avait jamais encore été placé jusqu'à présent ; et c'est ainsi qu'il a été possible d'en prendre le dessin que nous publions aujourd'hui, dessin qui permettra de comprendre bien des détails restés obscurs dans l'ancienne reproduction obtenue par le procédé Poitevin.

Quoique méconnu d'abord, le sujet est certain. Sous un naos à l'égyptienne, dont l'architrave est décorée du disque ailé accompagné d'uræus, c'est *Triptolème* que nous montre le bas-relief, et si on ne l'a pas distingué tout d'abord, c'est qu'on ne s'attendait guère à voir le héros d'Éleusis dans un monument de ce genre, aux environs de Byblos. Il est figuré comme d'habitude sur les monuments

(1) Pl. XXXII, nº 5 ; voy. la p. 229 du texte.

de l'époque romaine, en particulier sur les médailles. Debout dans le char merveilleux que lui a donné Déméter et que traînent vers la droite deux serpents à la tête munie d'une barbe et d'une crête, il fait face au spectateur. Son mouvement est celui du semeur; la disposition de sa chlamyde forme sur le devant de sa poitrine, du côté gauche, la poche qui renferme les grains de blé dont sa main droite élevée va répandre, en la lançant, une poignée à la surface de la terre. Dans l'état actuel de la sculpture, il est impossible de déterminer l'objet que tenait, en même temps que le pli de la chlamyde, la main gauche à l'extrémité du bras étendu; peut-être était-ce un faisceau d'épis ou une touffe d'herbes. Le croissant de la lune est placé dans le champ du bas-relief, en haut, à gauche du héros.

Devant cette représentation, il faut se souvenir de la tradition qui s'était formée vers le temps de la domination des Séleucides, par un mélange d'éléments grecs et indigènes, et qui transportait dans le Nord de la Syrie le personnage de Triptolème. D'après cette tradition, le héros n'aurait pas été originaire d'Éleusis, mais d'Argos, et il serait venu en Asie à la tête des Argiens envoyés par Inachos à la recherche de sa fille Io, métamorphosée en vache et fuyant devant la colère de Héra. Triptolème et ses compagnons auraient d'abord passé dans la Cilicie, où les habitants de Tarse le revendiquaient comme le fondateur de leur ville (1), et où ceux d'Ægæ plaçaient son image sur les revers d'une de leurs monnaies de cuivre à l'effigie de l'impératrice Salonine (2). De Cilicie, la légende faisait aller Triptolème dans le pays d'Antioche. L'ancienne bourgade que cette ville avait remplacée s'appelait, dit-on, Ioné ou Iopolis (3); la fable helléniste tirait ce nom de celui d'Io et prétendait que Triptolème était à la fois l'auteur de ce nom et le fondateur du bourg (4). Au temps de Strabon (5), les habitants d'Antioche célébraient en son honneur des fêtes régulières sur le mont Casion, et Ottfried Müller (6) a établi que si Germanicus est figuré en Triptolème sur le célèbre plat d'argent d'Aquilée (7), conservé au Cabinet impérial et royal de Vienne, c'est en qualité de nouveau fondateur (κτίστης) d'Antioche, admis aux honneurs de l'héroïsation par les habitants de cette ville comme un nouveau Triptolème. On ajoutait même qu'un essaim des Argiens avait été encore plus loin vers l'Orient, jusqu'au Tigre, et qu'ils avaient colonisé sur les bords de ce fleuve le pays de Gordyée, ainsi appelé

(1) Strab., XIV, p. 673; XVI, p. 750.

(2) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. III, p. 548, n° 55.

(3) Johan. Malal., p. 29, éd. de Bonn; Liban., *Antioch.*, p. 288 et s., éd. Reiske; Steph. Byz., v. Ἰώνη; Suid., v. Ἰωπολῖται; Eustath. in Dionys., Perieg., 918.

(4) Johan. Malal., p. 28, éd. de Bonn; Chron. Paschal., p. 41, éd. de Paris; Cedren., p. 21, éd. de Paris; Liban., *Antioch.*, p. 287, éd. Reiske; voy. Rochette, *Histoire des Colonies grecques*, t. I, p. 254.

(5) XVI, p. 750.

(6) *Ann. de l'Inst. archéol.*, t. XI, p. 78-84.

(7) *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. III, pl. IV; Arneth, *Gold und Silbermonumente der k. k. Münz und Antiken-Cabinetten in Wien*, Suppl., pl. II.

d'après Gordys, fils de Triptolème (1). Le bas-relief de Gharfin est de nature à faire conjecturer que quelque autre branche des mêmes légendes, dont aucun document littéraire ne nous a conservé la trace, devait amener Triptolème de la même façon, et pendant le cours du même voyage, dans la contrée de Byblos.

Ainsi que l'a déjà remarqué Ottfried Müller, toutes ces fables gréco-syriennes doivent avoir pour point de départ l'assimilation à Triptolème d'un dieu ou d'un héros de l'ancienne mythologie indigène. C'est ainsi qu'en Lydie le héros ou démon national Tylos (2) finit par devenir un véritable Triptolème, que les monnaies de Sardes à l'époque impériale représentent, avec son nom, exactement de la même façon que le favori de Déméter (3). Une pierre gravée, qui faisait autrefois partie des collections Démidoff (4), offre, avec une inscription de lecture fort difficile tracée dans le type d'écriture araméenne dit *des papyrus*, une figure dont l'exécution dénote la main d'un graveur grec. C'est un dieu ou un héros debout, vêtu d'une chlamyde, tenant à la main des raisins et des épis et ayant près de lui deux serpents. Cette image a une grande analogie avec celle de Triptolème et retrace manifestement, sous des traits hellénisés, le personnage de la mythologie syro-phénicienne qui fut identifié au héros grec. Dans un des récits cosmogoniques phéniciens empruntés par Philon de Byblos à Sanchoniathon, et, chose remarquable, précisément dans celui qui est donné comme se rattachant à la tradition locale de Byblos, on raconte que des Titans (*Rèphaïm*) naquirent Amynos et Magos, « qui inventèrent l'agriculture » (5). Les formes sémitiques originales des noms de ces deux personnages semblent impossibles à restituer d'une manière un peu sûre; mais il y a grande probabilité pour que ce soit l'un d'eux qui, à l'époque gréco-romaine, sera devenu le Triptolème de Gharfin.

Il ne faut sans doute pas attacher d'importance à la forme tout égyptienne du naos dans lequel est placée la figure du héros. Ce n'est là, suivant toute vraisemblance, qu'un motif de pure décoration, que les artistes de la Phénicie avaient l'habitude de reproduire et dont ils accompagnaient toutes les figures de divinités. Cependant on peut aussi noter qu'à Byblos subsistaient des vestiges d'influence égyptienne particulièrement accentués, attestés par les débris des monuments de cette ville; puisque, d'un autre côté, les Égyptiens hellénistes et les Grecs de

(1) Strab., XVI, p. 747 et 750.

(2) Dionys. Halicarn., I, 27; Plin., *Hist. nat.*, XXV, 2, 5, 14; Nonn., *Dionys.*, XXV, 451-551; voy. Otfr. Müller, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XI, p. 83; O. Jahn, *Bericht. d. K. Sächs. Gesellsch.*, 1851, p. 133.

(3) Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. X, n° 114. — Cette représentation coïncide presque trait pour trait avec celle du bas-relief de Gharfin.

(4) *Impronte gemmarie dell' Instit. archeol.*, cent. II, n° 37; Gesenius, *Monum. phoenic.*, pl. 28, n° LXVII ter; A. Levy, *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XI, p. 71 et s.; O. Blau, même recueil, t. XIX, p. 536; A. Levy, *Siegel und Gemmen*, p. 32, n° 21.

(5) Sanchoniath., p. 22, éd. Orelli.

l'école des Égyptologues réclamaient Triptolème pour le pays qu'arrose le Nil. Ils racontaient qu'Osiris, s'apprêtant à son voyage civilisateur sur la terre, avait emmené avec lui Triptolème, afin qu'il enseignât la culture du blé d'abord à Éleusis, et qu'il l'introduisît ensuite dans tous les pays de la terre habitée (1). Aussi voyons-nous ce prototype héroïque et presque divin du semeur figurer sur les monnaies frappées à Alexandrie aux têtes de Trajan (2), Hadrien (3), Antonin le Pieux (4) et Philippe le fils (5).

François LENORMANT.

LES DIVINITÉS CRIOPHORES.

M. Saglio a eu l'amabilité d'appeler mon attention sur un bronze publié par Gori (6) et offrant une grande ressemblance avec le Silène criophore de Vienne, figuré dans la planche 6 de la *Gazette archéologique* de cette année. C'est encore un Silène, dans la même attitude, mais dont la chlamyde couvre le haut du corps, au lieu de laisser la poitrine à nu. L'animal qu'il porte en travers de ses épaules n'est pas un bélier, mais un chevreau. Une autre statuette de bronze, presque exactement semblable, est conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (7), et une troisième dans la collection de M. Auguste Dutuit, actuellement exposée au Palais du Trocadéro. Enfin un bronze, jusqu'à présent inédit, du Musée de Berlin, représente un Pan qui porte une panthère sur ses épaules de la même façon (8).

Amené ainsi à revenir sur la curieuse figure d'ancien style grec sortie des fouilles de Sainte-Colombe, je profite de l'occasion pour ajouter quelques remarques aux

(1) Diod. Sic., I, 18 et 20.

(2) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. VI, p. 116, n° 619; Feuardent, *Collection G. di Demetrio, Egypte ancienne, Domination romaine*, pl. X-III, n° 988.

(3) Mionnet, t. VI, p. 184, n° 1163; p. 185, n° 1203; p. 198, n°s 1318 et 1319.

(4) Mionnet, t. VI, p. 221, n° 1484.

(5) Mionnet, *Suppl.*, t. IX, p. 123, n° 565.

(6) *Mus. etrusc.*, pl. XXV, n°s 1 et 2.

(7) Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 726 H, n° 1791 D. Il faut aussi comparer la célèbre statue de Madrid, du jeune Satyre portant un chevreau sur ses épaules, mais dans une attitude quelque peu différente et d'un mouvement plus libre : Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, *Suppl.*, t. I, pl. LXIII; Clarac, pl. 726 E, n° 1671 H; Huebner, *Antike Bildwerke in Madrid*, n° 59.

(8) Friederichs, *Apollon mit dem Lamm*, p. 1. — Un bronze du Cabinet des médailles nous offre un jeune Satyre avec une panthère sur ses épaules : Clarac, pl. 720 H, n° 1771 I.

Cf. encore la manière dont la biche est portée sur les épaules d'une idole d'Artémis représentée dans un bas-relief du Palais Colonna à Rome : Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. XLII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLI, n° 717.

observations, beaucoup trop imparfaites, qu'elle m'avait suggérées. L'analogie de la composition de cette figure avec celle de la statue d'Hermès criophore que Calamis avait exécutée pour Tanagra (1) en fait le principal intérêt.

Pendant longtemps on n'a eu, pour se faire une idée de la fameuse statue de Calamis, que la description de Pausanias et un marbre de la collection Pembroke (2), d'un style affectant l'archaïsme. Par un hasard singulier, les deux figurines de terre-cuite représentant un Hermès criophore qui furent les premières rapportées de la Béotie — toutes les deux provenant de Thespies (3) — au lieu de se rattacher au type du simulacre de Tanagra, offraient la particularité caractéristique de la statue du même dieu exécutée par Onatas pour Phénée d'Arcadie, τὸν κριὸν φέρων ὑπὸ τῇ μασχάλῃ (4). Dans les peintures de la célèbre cylix de Sosias (5), c'est dans ses bras qu'Hermès tient le bélier. Mais la copie de l'Hermès de Calamis a été reconnue ensuite sur quelques monnaies de bronze de Tanagra (6), appartenant à l'âge des successeurs d'Alexandre. Dans les belles séries de terres-cuites de Tanagra que M. O. Rayet et M. Camille Lécuyer exposent en ce moment au Palais du Trocadéro, je remarque deux statuettes de fort petite dimension, ne variant que très-peu entre elles, qui offrent ce type et sont certainement imitées de la statue du maître athénien. Le cliché ci-joint reproduit un peu au-dessous des dimensions de l'original celle de la collection Lécuyer. Le dieu, coiffé de la κυνῆ βοιωτικὴ (7), y est debout, portant le bélier sur ses épaules, la chlamyde exactement disposée comme celle du Silène criophore de Vienne. Ces deux figurines, simplement moulées, sans retouches à l'ébauchoir, sont des produits de l'imagerie populaire à bon marché, et contrastent



(1) Pausan., IX, 22, 1.

(2) Clarac, pl. 658, n° 1545 B; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXIX, n° 324.

(3) Conze, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXX, p. 348 et s., pl. O; J. de Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 113. — De ces deux statuettes, la première appartient actuellement à M. O. Rayet et la seconde à M. le comte de Vogüé.

Comparez encore les petits bronzes publiés par Beulé, *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. V, p. 405 et s.; W. Vischer, *Nuove memorie dell' Instituto archeologico*, p. 403 et s.

(4) Pausan., V, 27, 8. — Welcker (*Griech. Götterl.*, t. II, p. 439) a vu dans les terres-cuites de Thespies une imitation directe de la statue d'Onatas; mais M. Conze a combattu cette idée (*Annales de l'Inst. arch.*, t. XXX, p. 349).

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XXIV; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XLV, n° 210.

(6) *Catal. Th. Thomas*, n° 1477; *Catal. O. Borrell*, n° 24; Prokesch-Osten, *Inedita meiner Sammlung* (1854), pl. II, n° 82; Imhoof-Blumer, dans la *Numism. Zeitschrift de Vienne*, 1877, p. 29 et s., n°s 106 et 107.

(7) Cette particularité caractéristique, et que le sculpteur ne pouvait avoir omise dans un simulacre destiné à être offert aux adorations dans une ville béotienne, ne se retrouve pas dans la statue de la collection Pembroke, où la tête du dieu est nue. C'est un indice décisif de ce qu'elle n'offre qu'un écho éloigné de l'œuvre de Calamis.

par leur exécution peu soignée avec le travail si élégant et si fin des terres-cuites d'art de Tanagra, que recherchent si avidement les amateurs.

En présence de ces monuments formels, il n'est plus possible de douter que ce ne soit de la statue de Calamis que s'est inspiré le peintre céramiste qui a décoré une cylix à figures rouges de Chiusi (1). Le dieu y est également coiffé de la κυνῆ βοιωτικὴ, a sa chlamyde disposée de même et porte le bélier de la même façon. Mais l'artiste, animant sa composition, a représenté le dieu dans une marche rapide, tandis qu'il promène l'animal autour de la ville de Tanagra, pour la délivrer de la peste. Il lui a, de plus, mis son caducée dans la main et l'a chaussé d'endromides.

Je me crois aussi autorisé à retrouver une imitation du Mercure de Tanagra, mais plus éloignée et modifiée par une influence du goût africain, dans une statuette de bronze du Louvre, provenant de Tarragone, que M. de Longpérier a décrite comme représentant Aristée (2). Le bonnet conique dont le dieu se montre coiffé dans cette figurine est encore un souvenir de la coiffure béotienne; il tient le bélier de la façon typique, sur ses épaules. Seulement on l'a vêtu, comme un véritable berger humain, d'une sorte de colobium ou de birrus, qui paraît formé d'une couverture carrée, percée au centre d'un trou pour passer la tête et relevée sur les côtés par les bras.

Un fragment de statue d'ancien style, en marbre, découvert à l'Acropole d'Athènes et publié par M. Conze (3), substitue un *Hermès damaléphore* à l'*Hermès criophore*, car c'est un jeune veau qu'il place sur les épaules du dieu, barbu et entièrement nu.

Comme l'a remarqué justement Welcker (4), Calamis avait fait porter le bélier à son Hermès « de la manière dont encore aujourd'hui les bergers dans les montagnes portent les jeunes agneaux nouveau-nés, trop faibles pour suivre déjà le troupeau ». Aussi plusieurs monuments représentent de la même façon d'autres divinités, envisagées sous un caractère pastoral. Tel est l'Apollon Nomios ou Carneios que nous montre, l'agneau sur les épaules, un bronze du Musée de Berlin (5), bronze de très-ancien style et particulièrement intéressant en ce qu'il remonte sans contestation possible à une date antérieure à celle où vivait Calamis.

Le Cabinet des médailles de Paris, parmi les trésors de la collection du duc de Luynes, possède une figure de bronze, haute de 54 centimètres, d'un style fort lourd,

(1) *Museo Chiusino*, pl. XXXV; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. III, pl. LXXXVII.

(2) Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 499.

Le n° 500, dont le travail est romain et du IIIe siècle, est certainement un Bon Pasteur chrétien, exactement conforme à celui du beau sarcophage de Tipasa en Mauritanie, publié dans la *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. VI, 2e semestre de 1873, p. 423-429.

(3) *Archæol. Zeit.*, 1864, pl. CLXXXXII.

(4) *Griech. Götterl.*, t. II, p. 438.

(5) Friederichs, *Apollon mit dem Lamm*, Berlin, 1861, in-4°.

environ du IIIe siècle de l'ère chrétienne, qui représente un enfant portant un bélier sur ses épaules. Cette figure est restée jusqu'à présent inédite, et la découverte en a seulement été annoncée dans l'*Archæologische Zeitung* de Gerhard (1) : elle avait été exécutée pour s'appliquer à une muraille; elle n'a donc qu'une face et présente un vide à la place du dos. Elle fut trouvée par M. Péretié dans la grotte sacrée de Rimat, à cinq heures de distance de Saïda, l'antique Sidon, grotte où elle formait l'idole principale adorée par les dévots. On l'y découvrit encore à sa place antique, entre deux bustes de divinités solaires à la tête radiée, un lustre de bronze à plusieurs becs suspendu devant elle. Le même enfant criophore apparaît, sortant du feuillage du cyprès sacré, sur une des faces de l'autel du Musée du Capitole portant une double inscription, latine et palmyrénienne (2). Lajard l'a appelé *Éros criophore*, désignation que dément l'absence d'ailes dans ses deux représentations. Pour moi, j'y reconnais l'enfant divin auquel un hymne mystique cité par l'auteur des *Philosophumena* (3) s'adresse en ces termes : « Que tu sois le fils de Cronos ou du « bienheureux Zeus ou de la grande Rhéa, salut.... Les Assyriens t'appellent « Adonis trois fois regretté, l'Égypte le saint croissant céleste de la lune, les « Hellènes Ophias, les gens de Samothrace Adam le vénérable, les Méoniens « Corybas, les Phrygiens tantôt Pappas, tantôt le mort, le rejeton divin stérile, « l'épi moissonné dans son vert, le pâtre joueur de syrinx qu'a produit l'amandier « fécond. » Un peu plus loin, dans le même hymne, il est représenté comme « le pasteur du blanc troupeau des astres », ποιμὴν λευκῶν ἄστρων, d'où son surnom d'αἰπόλος (4), qui s'accorde particulièrement bien avec sa représentation plastique sous une forme criophore.

Ces faits montrent que les premiers artistes chrétiens ne trouvaient pas seulement l'Hermès de Calamis, mais toute une série de divinités criophores, dans les traditions de l'art de leurs prédécesseurs païens, quand ils créèrent le type du Bon Pasteur portant sur ses épaules la brebis égarée et retrouvée, type tant de fois reproduit par eux, non-seulement en peinture (5), mais aussi en sculpture. Seulement il me paraît évident que ce n'est pas l'Hermès de Calamis, comme le croyait Raoul-Rochette (6), ni aucun des types de dieux criophores que nous venons de passer en revue, que les artistes chrétiens ont copié servilement. Dans leur Bon

(1) *Archæol. Anzeiger*, 1851, p. 30.

(2) *Mus. Capit.* t. IV, p. 77; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XXXVIII, n° 11; *Mém. de l'Acad. des Inscr.* nouv. sér., t. XX, 2ᵉ part., pl. I, n° 2.

(3) V, 9, p. 118, éd. Miller; p. 168, éd. Schneidewin; cf. Schneidewin, *Philologus*, t. III, p. 261.

(4) *Philosophumena*, V, 8, p. 114, éd. Miller.

(5) Welcker (*Griech. Götterl.*, t. I, p. 489) a cru trouver un Aristée criophore dans une peinture de Cyrène (Pacho, *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque*, etc., pl. LI), dont il fait par erreur un bas-relief. Mais cette peinture retrace sûrement un Bon Pasteur chrétien, comme l'avait déjà reconnu Pacho.

(6) *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XIII, p. 101.

Pasteur, tel qu'on le voit toujours sur les monuments (1), ils ont produit une création plastique tout à fait originale et qui leur est propre, ou du moins s'ils ont suivi des modèles plus anciens, c'est dans les représentations de scènes purement rustiques qu'ils ont été les chercher (2). Le caractère essentiel de tous les simulacres de divinités païennes qui viennent de nous occuper est la nudité, qui, dans les idées des Hellènes, ne manquait guère d'être attribuée aux images des dieux et des héros; tout au plus y voit-on, comme dans l'Hermès de Tanagra, une chlamyde jetée sur les épaules, mais laissant toute la partie antérieure du corps à découvert (3). Cette nudité ne pouvait convenir au Dieu des Chrétiens, même sous la figure allégorique du Pasteur. Conformément à l'esprit et au texte même de la parabole évangélique, les peintres et les sculpteurs de la primitive Église présentent à nos regards l'image d'un véritable berger, dans le costume réel de sa profession. Le Bon Pasteur porte une tunique courte, ceinte autour des reins et quelquefois encore sous les bras. Cette tunique est fréquemment recouverte d'un petit manteau, d'une espèce de sagum, ou bien encore d'une pénule de peau (*scortea*). Ses jambes sont revêtues d'une sorte de réseau de bandelettes, *fasciæ crurales*, mais sa chaussure admet d'assez nombreuses variétés. Sauf deux seules exceptions, sa tête est toujours nue. Enfin, outre la brebis portée sur ses épaules, on lui donne presque invariablement pour attributs le *pedum* pastoral, le vase à lait (*mulctra*) et la syrinx à sept tuyaux.

E. DE CHANOT.

Je reprends la suite des études que j'ai commencées dans une des précédentes livraisons de la *Gazette archéologique*, sur les pierres gravées du Trésor de Curium,

(1) Sur les traits essentiels de ce type dans les représentations figurées, voy. l'article *Bon Pasteur* dans l'excellent *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* de M. l'abbé Martigny, 2e édition, Paris 1877.

(2) Parmi les antiquités si nombreuses et si remarquables exposées au Palais du Trocadéro par M. Gréau, j'ai noté une statuette de terre-cuite provenant d'Amrith, l'ancienne Marathus, sur la côte de Syrie. Elle représente un simple pâtre dans son costume rustique, singulièrement conforme au Bon Pasteur chrétien, sauf que c'est, au lieu d'une brebis, un chevreau qu'il porte sur ses épaules. Cette statuette paraît du temps des derniers Séleucides, mais malheureusement sa conservation laisse beaucoup à désirer. Une autre figurine, celle-là de Tanagra, également dans la collection Gréau, nous offre de la même manière, dans la même attitude et avec le même costume, un acteur comique, le masque sur le visage.

(3) Le bronze de Tarragone, conservé au Louvre, fait seul exception; mais c'est précisément dans cette circonstance que nous voyons l'indice d'une influence particulière.

découvertes dans les fouilles du général de Cesnola et conservées actuellement au Metropolitan Museum of Art de New-York.

La première que nous plaçons sous les yeux du lecteur décore un scarabéoïde de sardoine enchâssé dans un anneau d'or (1). Le travail en est d'une extrême finesse et d'un très-beau style, encore fortement empreint d'archaïsme, bien que portant la trace de la transition vers un art plus avancé. M. King en a très-exactement déterminé le sujet (2), en y reconnaissant *Némésis*. Cette déesse, l'une des plus anciennement adorées par les Ioniens, comme le prouve son culte à Rhamnonte en Attique, identique à l'Adrastée de la Mysie, est, en effet, presque constamment caractérisée dans les monuments de l'art par un geste particulier et symbolique, que nous observons dans la figure de notre intaille. Pliant le coude, elle présente aux regards son avant-bras dressé, origine et type naturel de la mesure de la coudée (πῆχυς), emblème du fameux principe sur l'application duquel Némésis veille dans le monde : *Μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον* (3). Nous voyons ainsi ce geste caractéristique à une Némésis ailée ayant près d'elle la roue, dans une intaille du Cabinet de Berlin (4), ou à une autre ayant près d'elle la roue et le griffon, dans les sculptures d'un autel célèbre (5), à la Némésis aptère que représente un bronze de l'Antiquarium de Dresde (6), enfin aux deux Némésis de Smyrne, réunies dans le même char que traînent deux griffons, au revers d'une monnaie de bronze de cette ville, à l'effigie de Commode (7). En effet, à Smyrne, où la déesse était l'objet d'un culte tout particulier, elle subissait un de ces dédoublements qui ne sont pas rares chez les divinités antiques : on y adorait deux Némésis (8), l'une ailée et l'autre sans ailes (9). Cet attribut des ailes qui arment les épaules de la figure divine représentée dans l'intaille de Curium est encore un de ceux qui appartiennent le plus habituellement à Némésis (10). Quant au serpent des Érinnyes, on ne doit pas être étonné de le voir se dresser ici aux côtés d'une déesse qui a le plus souvent un rôle vengeur. Rappelons que le revers d'un médaillon de bronze de Laodicée de Phry-

(1) Cesnola, *Cyprus*, pl. XXXIX, n° 3.

(2) Dans le même ouvrage, p. 389.

(3) O. Müller, *Handb. d. Archaeol.*, § 398, 4; Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. I, p. 419.

(4) Tœlken, *Verzeichniss*, cl. III, sect. 5, n° 1254; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. LXXIV, n° 949.

(5) O. Jahn, *Archaeol. Beitr.*, p. 135 et s.; Müller-Wieseler, t. II, pl. LXXIV, n° 950.

(6) Hase, *Verzeichn. d. Bildw. d. Antikensamml. zu Dresden* (3e édit.), n° 411; *Specimens of ancient sculpture*, t. II, pl. XLIII; Müller-Wieseler, t. II, pl. LXXIV, n° 948.

(7) Liebe, *Gotha nummaria*, p. 282; Müller-Wieseler, t. II, pl. LXXIV, n° 951; Walz, *De Nemesi Graecorum*, pl. II, n° 8.

(8) Pausan., VII, 5, 1; Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 548 et s.; *Corp. inscr. graec.*, nos 2663 et 3148.

(9) Sur les représentations de la double Némésis, voy. Schulz, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XI, p. 104.

(10) Pausan., I, 33, 6: Ἐπιφαίνεσθαι τὴν θεὸν μάλιστα ἐπὶ τῷ ἐρᾶν ἐθέλοντι, ἐπὶ τούτῳ πτερὰ ὥσπερ Ἔρωτι ποιεῖν.

gie, à l'effigie de Caracalla (1), fait voir Némésis ou plutôt Adrastée, debout, ailée et la tête tourrelée, tenant la corne d'abondance et sur sa main droite étendue une phiale d'où un serpent sort, comme celui qui sort du calice mis à la main de saint Jean l'Évangéliste dans les habitudes de l'iconographie religieuse du moyen âge. Le revers d'un *aureus* à la tête de Jules César divinisé, que l'on ne connaît jusqu'à présent que par la restitution qu'en a faite Trajan (2), montre une Némésis ailée, faisant de son bras gauche le geste emblématique, tandis que sa main droite tient un caducée ailé; devant elle se dresse un serpent. La même figure se reproduit trait pour trait sur des *aurei* et des deniers d'argent de l'empereur Claude (3), mais accompagnée de la légende PACI AVGVSTAE; c'est donc à la Paix que sur ces monnaies on a donné les attributs ordinaires de Némésis.

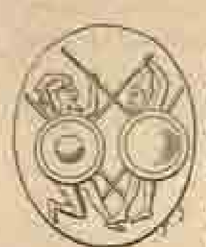
La Némésis de la gemme de Curium tient dans sa main droite un large anneau, une sorte de couronne. Ceci prononce la ressemblance qui existe entre cette représentation et celle d'une déesse ailée, courant, tenant d'une main une couronne et de l'autre ce qu'on a désigné jusqu'ici comme une sorte de sceptre, mais où je crois reconnaître une coudée, munie à l'une de ses extrémités d'un anneau de suspension; cette dernière image décore le droit de certaines monnaies d'argent anépigraphes (4), attribuées avec toute vraisemblance par M. Waddington à la ville de Marium dans l'île de Cypre. Nous interpréterons donc désormais, à l'aide d'un monument de la même contrée, cette déesse des monnaies de Marium comme une Némésis. Elle s'y substitue à l'image d'Astarté ramassant l'astre tombé du ciel, comme dans le récit de Sanchoniathon (5), image qui apparaît à la même place sur d'autres pièces, épigraphiques cette fois, de la même ville (6). Mais c'est ici qu'il faut se rappeler le beau mémoire dans lequel Christian Walz (7) a établi que Némésis était une des divinités de la Grèce et de l'Asie-Mineure issues de la Vénus asiatique, et que son nom d'Ἀδράστεια n'était à l'origine qu'une sorte d'hellénisation de celui d'Astarté, combinée de manière à revêtir dans la langue grecque un sens correspondant au rôle spécialement attribué à cette déesse.



La seconde intaille dont nous nous occuperons, et que nous reproduisons ici assez fortement agrandie, occupe le plat d'un scarabéoïde de fort petite dimension, d'une pierre brune opaque et calcinée (8). M. King (9) en propose une explication fort étrange, et que nous ne saurions accepter, en disant : « Si le

(1) Lajard, *Culte de Vénus*, pl. III A, nº 8; Müller-Wieseler, t. II, pl. LXXIV, nº 952; Walz, *L. cit.* pl. II, nº 9.
(2) Cohen, *Méd. imp.*, t. I, p. 14, nº 54.
(3) Cohen, *Méd. imp.*, t. I, p. 164, nºs 29-33.
(4) *Rev. numism.*, 1860, pl. I, nºs 1-6.
(5) P. 36, ed. Orelli.
(6) Voy. Waddington, *Rev. num.* 1860, p. 1 et suiv.
(7) *De Nemesi Graecorum*, Tubingue, 1852.
(8) Cesnola, *Cyprus*, pl. XXXIX, nº 3.
(9) Dans le même ouvrage, p. 381.

travail était plus récent, le groupe représenterait Hercule domptant les chevaux de Diomède; mais dans le cas présent, avec un travail aussi ancien, le sujet doit avoir un sens assyrien et mystique. » Nous n'irons chercher rien de semblable à cette explication, qui en réalité n'en est pas une. Le personnage placé entre les deux chevaux ne saurait en aucune manière être un Hercule; mais le sujet n'en est pas moins purement et exclusivement grec; il n'y a rien de semblable dans les représentations des monuments assyriens. Nous devons avant tout tenir compte de la ressemblance très-frappante qui existe entre cette intaille grecque de Cypre et celle d'un splendide scarabée étrusque de cornaline, découvert à Orvieto, que M. G. Kœrte a récemment publié (1) sans y donner d'interprétation précise. Des deux côtés le sujet est le même, un homme nu qui amène deux chevaux pour les atteler de front; la seule différence consiste en ce que les chevaux ont une attitude plus docile sur le scarabée d'Orvieto, qu'ils ne s'y cabrent pas comme sur la pierre de Curium (2). A l'occasion de cette dernière, c'est M. Newton (3) qui a indiqué la voie de la véritable explication en en rattachant le sujet à la fable héroïque de la course de Pélops et d'Œnomaos. Mais nous ne saurions pourtant nous associer complétement à l'éminent conservateur du Musée Britannique, en voyant ici Pélops lui-même préparant son char. L'artiste hellène aurait, suivant nous, donné un caractère plus élevé et plus héroïque à la figure du fils de Tantale. A nos yeux, le personnage qui se prépare à atteler les chevaux doit être *Myrtile*, l'infidèle aurige d'Œnomaos.



Voici maintenant une intaille à sujet incontestablement historique, à propos de laquelle M. King a commis une singulière méprise. Elle est gravée d'une façon fort grossière sur un scarabéoïde de sardoine brune (4). J'ai quelque peine à comprendre comment M. King (5) a cru voir une tête de lion à celui des deux guerriers engagés en combat, qui tombe sur le genou droit, frappé d'un coup de lance en pleine poitrine. Il est certain, en effet, qu'il a une tête humaine parfaitement caractérisée, barbue et coiffée de la tiare que portaient habituellement tous les Perses, au dire d'Hérodote (6). Car ce nom de *tiare*, que l'on emploie presque toujours abusivement en l'appliquant à la *cidaris*, la haute coiffure droite des rois asiatiques, ce nom de *tiare* désigne proprement chez les anciens un

(1) *Archæol. Zeitung*, 1877, pl. XI, n° 3.

(2) Le même sujet, exactement représenté comme sur la gemme de Curium, mais par un art encore dans l'enfance, s'observe dans une de ces intailles de style primitif, grossièrement exécutées sur de petites pierres de forme lenticulaire laissées telles qu'on les trouvait dans la nature, intailles qui se rencontrent fréquemment dans diverses parties de la Grèce, et particulièrement dans les îles. Celle-ci a été acquise par M. Schliemann sur l'emplacement de l'Héræon d'Argos : Schliemann, *Mycenæ and Tiryns*, p. 362.

(3) *The Academy*, 26 janvier 1878, p. 82.

(4) Cesnola, *Cyprus*, pl. XXXVI, n° 8.

(5) Dans le même ouvrage, p. 374.

(6) VII, 62.

bonnet d'étoffe, mou et pouvant se replier à volonté en avant ou en arrière, pareil au bonnet phrygien, mais muni en plus de géniastères que tantôt on laisse flotter et dont tantôt on enveloppe le menton (1). Cette coiffure est très-fréquemment portée par les Perses dans les représentations de leur art indigène ou dans celles de l'art grec (2); un vase célèbre du Musée Grégorien (3) la donne même au Grand-Roi en personne, désigné par l'inscription BAΣIΛEVΣ. En effet, la tiare molle d'étoffe de laine faisait partie intégrante du costume proprement persique, bien distinct du costume médique à la longue robe (4). Sans doute la plupart des grands de la cour des Achéménides, dans les mollesses de la paix et dans la représentation fastueuse du palais, donnaient la préférence à la robe médique; mais ils reprenaient généralement comme habit de guerre le costume persique, plus dégagé, plus commode pour les marches, pour l'équitation et pour les combats. C'est ce costume persique que porte le guerrier vaincu de notre intaille de Curium, et par conséquent nous reconnaissons en lui un Perse.

Quant à son vainqueur, c'est sûrement un indigène de Cypre. Il a exactement le costume des guerriers représentés soit à pied (5), soit à cheval (6), dans les sta-



(1) Voy. Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 374 et s.; J. Brandis, *Das Münz-Mass- und Gewichtswesen in Vorderasien*, p. 243.

(2) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, pl. U et W.

(3) *Mus. etrusc. Gregorian.*, t. II, pl. IV, nº 2; *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, pl. V, nº 2.

(4) Voy. George Rawlinson, *The five great monarchies of ancient eastern world*, 1re édit., t. IV, p. 191.

(5) Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. XV, nos 874-876; Cesnola, *Cyprus*, p. 203.

(6) Dœll, pl. XIV, nos 917, 918 et 934; Fr. Lenormant, *Les antiquités de la Troade*, p. 28; Cesnola, p. 150.

tuettes de terre-cuite, en partie peintes et du travail le plus rudimentaire, que l'on rencontre dans les tombeaux les plus anciens de l'île, et qui correspondent aux premiers essais de la plastique locale. Nous plaçons ici à titre de comparaison, en les empruntant à la collection de M. Eug. Piot, deux échantillons des types les plus ordinaires de ces statuettes. Deux traits y sont surtout caractéristiques et se retrouvent chez le guerrier de la gemme de Curium, le bonnet ou le casque de forme conique, pareil au *tutulus* étrusque (1), que retrouve quelquefois une pièce d'étoffe rayée et le bouclier rond, semblable au bouclier argien. D'un autre côté, les bas-reliefs égyptiens du palais de Médinet-Abou, retraçant les batailles de Ramsès III contre « les peuples des îles et des côtes de la Mer du Nord », c'est-à-dire de la Méditerranée, donnent aux combattants Pélasges les mêmes jaquettes rayées de diverses couleurs (2) et les mêmes boucliers ronds (3) que les statuettes primitives de Cypre, et la coiffure conique en *tutulus* y est celle des *Tourscha* ou Tyrrhéniens (4).



Nous donnons ici, d'après le manuscrit des *Notices descriptives* de Champollion, la tête du chef de ce dernier peuple à Médinet-Abou.



Je vois donc, dans la pierre gravée dont je viens d'étudier les détails, un épisode des tentatives plusieurs fois renouvelées de résistance nationale des Cypriens contre la domination perse. C'est le combattant de la grande île placée comme une avant-garde du monde hellénique du côté de l'Asie, c'est le guerrier de Cypre qui y est représenté vainqueur de l'envahisseur iranien. Cette fois, « les lions ont su peindre »; et dans la réalité, si la fortune finit toujours par tourner contre leurs armes, les soldats d'Evagoras, et avant eux ceux qui s'étaient levés à la voix d'Onésilos de Salamis, puis à celle de Cimon fils de Miltiade, avaient à se targuer d'assez glorieux exploits accomplis pour la cause de la liberté contre le despotisme asiatique, pour en faire consacrer le souvenir par les artistes de leur pays.

Léon FIVEL.

(1) Sur le bonnet de même nature, que conservent encore les prêtres grecs de l'île de Chypre, voy. Cesnola, p. 180.

(2) Chabas, *Études sur l'antiquité historique*, 1re édit. p. 293 et s.; Fr. Lenormant, *Antiquités de la Troade*, p. 80 et s.

(3) Chabas, p. 294 et 296.

(4) Chabas, p. 295; Fr. Lenormant, p. 82.

LA PYXIS DE VAISON

(Planches 19 et 20.)

Au mois de septembre 1876, j'eus la bonne fortune de voir à Vaison, chez un amateur d'antiquités, M. Leydier, une curieuse pyxis décorée d'un sujet qui attira mon attention; je remarquai en même temps la richesse de la matière et le soin de l'exécution. Désireux de posséder un dessin du monument, je le demandai à M. E. Raspail, de Gigondas, sur l'album duquel je l'avais entrevu de nouveau. Avec son obligeance habituelle, M. Raspail m'adressa une copie de son dessin, et je songeais à la communiquer à la *Gazette archéologique*, quand M. Leydier me fit parvenir, de son côté, une bonne reproduction de la pyxis, reproduction qu'il avait fait exécuter à Avignon, et qu'il mit à la disposition des directeurs de la *Gazette* avec le plus gracieux empressement.

M. Allmer, qui recherche et publie avec tant de soin les monuments antiques du midi de la France, a déjà donné une description et une explication de la scène qui décore la pyxis de Vaison; mais comme il n'a pu mettre sous les yeux de ses lecteurs l'image même de l'objet, et que le *Bulletin* dans lequel a paru son travail est une publication locale (1), difficile à trouver, il me permettra de présenter de nouveau au public cet intéressant monument sur lequel il a le premier appelé l'attention.

Comme on peut le voir sur la pl. XIX, la charmante pièce antique de M. Leydier est ici reproduite de la grandeur même de l'original, qui mesure 0,045 de hauteur; elle a la forme d'un petit cylindre en bronze, décoré de dix figures.

Au centre, *Vénus* est assise sur le bord d'un thalamus; un manteau couvre la partie inférieure de son corps, laissant tout le buste à découvert; son bras droit est appuyé, tandis que de la main gauche ouverte et avancée, elle semble inviter un des *Amours* à s'approcher d'elle. — A ses côtés sont debout deux acolytes ou servantes; il est facile d'y reconnaître deux *Grâces*, fidèles compagnes de Vénus. L'une d'elles étend une ombrelle au-dessus de la tête de la déesse (2); elle est placée entre deux colombes; une troisième colombe se voit devant

(1) *Bulletin de la Soc. départem. d'Archéol. et de Statist. de la Drôme*, 1876, 38e livr., p. 300.

(2) Une des Grâces, portant l'ombrelle, se voit aussi sur la grande amphore de Gorgoglione, dont le sujet se rapporte au mythe d'Adonis (*Bullett. dell' Instit. di corr. arch.*, 1853, p. 164.)

la tête de Vénus. — A la gauche du tableau, on remarque un jeune homme debout, le coude appuyé sur une stèle funèbre : une riche draperie couvre ses jambes, laissant le haut du corps à nu (la poitrine malheureusement a été endommagée, et il est difficile de voir jusqu'où le corps était découvert) ; au-dessus de la stèle sont suspendues deux bandelettes. Ce ne peut être qu'*Adonis* appuyé sur la stèle funèbre (1) : il est encore reconnaissable à la tænia qui entoure ses cheveux (2). — De l'autre côté du tableau, on aperçoit six *Amours*, groupés trois par trois et dans des positions différentes. L'un d'eux, celui qui est accroupi et le plus rapproché de Vénus, semble avoir deux petites plumes sur la tête.

Toutes les parties du corps de ces différents personnages qui ne sont pas recouvertes de draperies, sont formées de plaques d'argent incrustées dans le bronze (3) ; quelques traits fermes et élégants ont suffi à l'artiste pour exprimer les formes et les mouvements si variés de chacun. Les trois colombes, l'ombrelle, la stèle sur laquelle s'appuie Adonis et les bandelettes sont aussi en argent. Les draperies qui recouvrent les deux Grâces sont simplement ciselées dans le bronze, tandis que celles de Vénus et d'Adonis sont formées d'une pâte noire enchâssée dans des filets d'or qui indiquent les plis du vêtement. Cette même niellure (4), également rehaussée de filets d'or, a été employée pour les ailes des Amours, excepté pour le petit Amour accroupi.

Je dois dire que je n'ai pas remarqué sur les figures d'autres traces de dorure que celles dont je viens de parler, et que je ne puis en aucune façon garantir l'existence des pointillés d'or qui, dans la planche

(1) L'idée du tombeau apparaît souvent, dans les représentations relatives à Adonis et à Vénus, sous la forme d'un pilier carré, comme on en a des exemples, selon la remarque de Raoul Rochette, dans les monuments funéraires de la Lycie. Cf. Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXII et LXXXVI.

(2) Comme sur un vase de la collection Magnoncour, à propos duquel M. de Witte (*Description des vases peints de M. de M.*, nº 4) a signalé des exemples de la réunion de Vénus et Adonis sur les vases peints. Ce petit détail a son importance; sur un sarcophage du Vatican publié par Hirzel (*Dus sarcofaghi riferibili al mito di Adone*, dans les *Annali dell' Instit. arch.*, t. XXXVI, 1864, p. 68, et *tav. d'agg.* D E) l'auteur remarque précisément la bandelette qui orne le front d'Adonis au moment de son départ pour la chasse. Dans une situation semblable, il est représenté de même sur un vase peint (Ch. Lenormant et J. de Witte, *Elite des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXVI). D'autres fois il apparaît la tête ceinte d'une couronne de myrte (*Ibid.*, t. IV, pl. LXX, LXXV, XCVI) ou d'une couronne de roses (*Gazette archéol.*, 1876, pl. 16).

(3) Cf. le vase de bronze à incrustations d'argent découvert à Gap et conservé au Musée de Lyon (*Gazette archéol.*, 1877, pl. 8).

(4) La petitesse des objets niellés et la facilité avec laquelle ils ont pu s'égarer en a, sans doute, augmenté la rareté ; il est néanmoins bien singulier que dans les traités relatifs à ce genre de travail on ne signale jamais d'objets antiques (Cf. Duchesne, *Essai sur les nielles*; J. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, II, XVII). Le procédé de la niellure était connu avant les Byzantins.

ci-jointe, se remarquent notamment sur les avant-bras de deux Amours. Ce fait, s'il était constaté, pourrait amener à penser que ces Amours portaient des gantelets pour la lutte.

Le dessus, de forme ronde, est orné d'une couronne d'or, en feuilles de laurier, disposée entre deux doubles bordures, en argent, de cet enroulement courant qui porte en architecture le nom de *postes* (1). Une charnière indique qu'il manque malheureusement le petit couvercle mobile qui fermait le trou central. Le dessous n'offre rien de particulier, à part trois petits boucliers d'argent (*peltæ*), d'un mince relief, qui forment comme les pieds ou les supports de la boîte. Le diamètre de l'objet est de 0,048.

Il est bien évident que l'explication de cette scène ne doit se rechercher que dans le groupe même des Amours, sur lequel est concentrée toute l'attention de Vénus et de ses suivantes. M. Allmer a proposé d'y voir l'issue de la lutte entre *Éros* et *Antéros*. D'après lui, Éros vainqueur, mais cependant blessé à la jambe, s'avance vers Vénus, tandis qu'Antéros vaincu est assis à l'extrémité de la scène. Le personnage que je prends pour Adonis serait un des fervents du culte d'Antéros, repoussant l'autel de son Dieu.

Malgré tout ce que cette interprétation peut avoir de séduisant, elle me paraît discutable, et la présence bien constatée d'Adonis peut conduire à une autre explication. Je ferai remarquer qu'Adonis ne prend aucune part à l'action qui se déroule devant lui; il est debout, immobile, auprès de sa stèle funèbre; aucun des assistants ne porte les regards de son côté. C'est qu'il n'a été introduit dans la composition que pour désigner l'endroit où se passe la scène. Il joue ici le rôle de la Nymphe locale ou du Fleuve, que les sculpteurs antiques plaçaient souvent dans leurs bas-reliefs pour indiquer le lieu de l'action. La scène se passe donc au *tombeau d'Adonis*.

Ceci admis, on ne peut s'empêcher de songer au charmant petit poëme que Bion a consacré à la mort du fils de Cinyras (2). L'artiste qui a décoré la pyxis de Vaison s'est inspiré de ce chant funèbre, et il a figuré ici les Amours donnant à Vénus la représentation du retour d'Adonis blessé après l'accident de chasse (3). Celui qui joue le rôle

(1) On peut voir au Trocadéro, dans les vitrines du Musée de Saint-Germain, deux plaques de bronze incrustées d'argent, de même forme, de même dimension que la rondelle ci-dessus décrite : elles ont été trouvées au *castrum de Mayence*, et l'une d'elles a été publiée par le docteur L. Lindenschmit (*Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, t. III, 4, Taf. V, 2). Elles proviennent évidemment de boîtes analogues, mais ce ne sont pas, à proprement parler, des couvercles; elles portent également un trou rond au centre. Ce sont des fonds sur lesquels était fixé le couvercle, quand il y en avait un.

(2) Bion, *Idyll.* I.

(3) On sait que *les soins donnés à Adonis blessé* constituent une des trois scènes sculptées ordinai-

d'Adonis (1) est reconnaissable à sa démarche défaillante : il s'avance péniblement vers Vénus, tandis qu'un de ses compagnons le soutient par derrière et que la déesse et sa suivante l'attirent vers elles. Un autre, le petit Éros accroupi, paraît occupé à lui poser un bandage ou à étancher le sang qui coule de sa blessure :

. . . . ὁ δὲ μηρία λούει,
ὁ δ᾽ ὄπιθεν πτερύγεσσιν ἀναψύχει τὸν Ἄδωνιν (2).

Les Grâces, comme dans l'idylle (3), mêlent leurs larmes à celles de Vénus et aux lamentations des Amours, sur lesquelles le poète revient si fréquemment : « ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες (4) ». Ce sont ces pleurs, ces gémissements, cette affliction qui sont exprimés par l'attitude triste et abattue du dernier Amour; assis à l'extrémité de la composition et portant la main à ses yeux, il personnifie le jeune chasseur qui, ayant invité Adonis à poursuivre le sanglier, se laisse aller à la douleur que lui cause l'accident dont il est involontairement l'auteur : un de ses compagnons plus calme cherche à le consoler (5).

Quant au sixième Amour, celui qui est debout, de face, entre les deux groupes que je viens de décrire, et dont le geste et la physionomie paraissent exprimer des sentiments si contraires à ceux de ses compagnons, c'est Antéros. Son geste est plutôt un geste de colère que de consolation : sa présence indique sans doute qu'Adonis, arrivé au terme de sa carrière, doit être séparé de Vénus et qu'il vient pour l'arracher à son amante céleste (6). Je préfère cette explication à celle qui a été proposée par Raoul Rochette afin de motiver l'intervention d'Antéros dans la célèbre fresque de Pompeï (7), le monument

rement sur les sarcophages qui se rapportent au mythe de l'amant de Vénus. (Cf. Petersen, *Sarcofago di via Latina* dans les *Ann. dell. Inst. arch.*, t. XXXIV, 1862, p. 164 et suiv.) Un Amour ailé se voit souvent aux pieds d'Adonis occupé à laver sa blessure (Frœhner, *Notice de la sculpt. ant. du Louvre*, n° 172; Bouillon, *Musée des Antiques*, t. III, bas-reliefs, pl. XIX; voir spécialement un sarcophage de Rome, *Monum. ined. pub. dall' Inst. arch.*, t. VI et VII, pl. LXVIII, et la peinture de Pompéi, *Archäolog. Zeitung*, 1843, pl. V.)

(1) Adonis apparaît quelquefois comme un éphèbe ailé identique à Éros, par exemple sur le curieux miroir publié par Gerhard (*Etruskische Spiegel*, Taf. CXVI, où il est nommé *Atunis*. Cf. Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élit. des monum. céramogr.*, t. IV, pl. XLII.)

(2) Bion, *Idyll.*, I, 84, 85.

(3) *L. cit.*, 91.

(4) *L. cit.*, 2, 6, 15, 28, 62, 86.

(5) Ce jeune homme et son compagnon se retrouvent sur les sarcophages qui représentent la mort d'Adonis. Voir Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, nos 172 et 173; Cte de Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 116. — On pourrait aussi, en séparant les Amours en deux groupes, proposer de voir dans la première scène Adonis soigné par Éros, et dans la seconde le même Adonis, assis à l'extrémité du tableau, invectivé par Antéros?

(6) Cf. la terre-cuite publiée par le baron J. de Witte, *Gazette archéol.*, 1878, pl. 11.

(7) *Choix de peintures de Pompeï*, p. 109, pl. IX. — Cf. Gerhard, *Archæolog. Zeitung*, 1843, Taf. V., p. 88; W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, n° 340, Taf. C, 1.

antique le plus intéressant à rapprocher de la pyxis de Vaison. Cette fresque représente, comme on le sait, Adonis mourant dans les bras de Vénus escortée, comme ici, de cinq Amours, sans compter Antéros. Raoul Rochette voit dans la présence de ce dernier l'indication de la vengeance de Mars, dont l'amour a été sacrifié à celui du jeune Syrien.

S'il fallait donner un nom à cette scène, je l'intitulerais volontiers : *les Amours au tombeau d'Adonis*, en rappelant, après le poëme de Bion, que Théocrite les fait intervenir dans sa description de la fête d'Adonis (1) et que dans la XXX[e] Idylle, c'est eux que Vénus envoie à la recherche du sanglier (2).

Je n'ai pas besoin d'ajouter à l'appui de mon explication que les artistes romains nous ont habitués aux sculptures dans lesquelles les personnages sont remplacés par des Amours ou des enfants. Sans parler des Amours occupés à un travail manuel, vendangeurs ou forgerons, des Amours au cirque, on rencontre des bas-reliefs sur lesquels ils représentent des personnages mythologiques ou héroïques (3). C'est le cas de l'Amour travesti en Hercule, des Amours improvisant un cortége bachique et d'un bas-relief du Louvre sur lequel on a reconnu une parodie du convoi d'Hector (4). Ne paraît-il pas plus simple de voir sur ce dernier monument une scène analogue à celle de la pyxis de Vaison ? Il est difficile de transformer Andromaque en Psyché, tandis que l'épouse et l'amante de l'Amour a été souvent confondue avec Vénus. Dans une scène où l'Amour prendrait la place d'Adonis, il y aurait de bonnes raisons pour identifier Psyché avec cette déesse. C'est ce qu'on pourrait tenter en expliquant le bas-relief du Louvre par *les Amours rapportant à Vénus-Psyché le corps d'Adonis-Éros*.

M. Leydier n'a pas de renseignements très-positifs sur la provenance de cet objet, mais tout porte à croire qu'il a été découvert à Vaison. Il est, d'ailleurs, assez naturel de rencontrer un monument du culte d'Adonis dans une contrée voisine d'un des plus importants comptoirs phéniciens. Marseille, comme toutes les principales villes de la Méditerranée, dut célébrer les Adonies (5), et il est probable que ces fêtes, introduites à Rome à la suite des cultes étrangers, se maintinrent dans les provinces à l'époque impériale, particulièrement sur les côtes

(1) XV, 120.

(2) Cf. la terre-cuite publiée par C. W. Mansell, *Gazette archéologique*, 1878, p. 51, où les Amours qui entourent le sanglier sont aussi au nombre de cinq.

(3) O Jahn, *Archæolog. Beitræge*, p. 194.

(4) O. Jahn, *Ibid.* p. 194-195 ; Frœhner, *Notice de la sculpt. ant. du Louvre*, n° 372 ; Max. Collignon, *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, p. 336 ; *Catal. méthod.*, n° 174.

(5) Cf. J. de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, pl. 529 et suiv.

où s'étaient établis les premiers navigateurs venus de l'Orient (1).

Mais si on ne doit pas trouver sur la pyxis de Vaison un épisode de la lutte d'Éros et d'Antéros, un autre monument également découvert dans le midi de la France nous offre ce sujet avec une grande probabilité. Je veux parler du *groupe des deux enfants*, détruit dans l'incendie de la bibliothèque de Vienne (2). Il en existait heureusement un moulage qui est devenu aujourd'hui un véritable original; c'est d'après ce moulage que ce beau groupe a été reproduit sur la planche XX.

Mérimée y voyait simplement une étude d'artiste, qu'il trouvait d'ailleurs un peu maniérée (3). H. Beyle fait une réflexion analogue : « Il y a, dit-il, de l'affectation (4) ». Le mot n'est pas tout à fait juste. Le groupe est élégant; on y sent le travail personnel de l'artiste, et, pour me servir d'une expression familière aux amateurs d'estampes, il est d'un style *ressenti*. C'est une œuvre digne d'attention, qui peut compter parmi les bonnes sculptures sorties du sol antique de Vienne. Sans la placer à côté de ce merveilleux torse de femme, d'une largeur saisissante, qui rappelle une des figures du groupe des Parques au fronton du Parthénon (5), sans même le comparer au buste de Faune du Louvre (6), ou à la Vénus accroupie récemment acquise par le même Musée (7), on peut dire que c'est un des monuments les plus remarquables du Musée de Vienne. Il a du mouvement, de la vie, de la grâce et de l'originalité.

Dans ces deux Génies, opposés l'un à l'autre, Éros et Antéros, les anciens avaient voulu personnifier deux instincts passionnés différents : Éros représentait l'amour naturel de l'homme pour la femme; Antéros signifiait un amour vicieux très-répandu chez les Grecs, et qui était la honte de leurs mœurs. La légende de Mélès et de Timagoras racontée par Pausanias (8) à propos de l'autel d'Antéros, à Athènes,

(1) M. Victor Guérin (*Voyage en Tunisie*, t. II, p. 27) a découvert sur la côte d'Afrique, à la zaouïa de Sidi-Mansour-ed-Daouadi, à l'ouest de Bizerte (Hippo Zarytus), l'épitaphe d'un prêtre d'Adonis, SACERDOS ADONIS, dont le nom *Muthumbal* ne laisse aucun doute sur son origine carthaginoise.

(2) *Décade philosophique*, an VI, nº 28; an X, nº 21, p. 143, avec une pl. (extrait d'un mémoire lu à l'Institut par le Cit. Gibelin); Millin, *Voyage dans les départem. du midi de la France*, t. II, p. 55 et 56; *Atlas*, pl. XXVII, 4.; Rey et Vietty, *Monuments Romains et Gothiques de Vienne en France*, p. 7 et 8, pl. II; Delorme, *Description du Musée de Vienne*, nº 231 avec une pl.; Ed. Gerhard, *Antike Bildwerke*; *Prodomus mythologischer Kunsterklærung*, p. 258 et 259.

(3) Mérimée, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 113.

(4) Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, t. I. p. 187.

(5) Cette belle statue sera publiée dans la planche 34 de la présente année de la *Gazette Archéologique*. Elle est placée au Musée de Vienne dans un endroit assez obscur; c'est à une place d'honneur qu'il faudrait l'exposer et sous un jour favorable.

(6) Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, nº 276.

(7) E. de Chanot, *Gazette Archéologique*, 1878, p. 68, pl. XIII et XIV.

(8) I, 30, 1.

ne laisse guère de doute à cet égard. Cicéron, en parlant d'Antéros et de l'infâme commerce dont il était le dieu, dit positivement que ce goût avait pris naissance dans les gymnases des Grecs : *Mihi quidem haec in Graecorum gymnasiis nata consuetudo videtur, in quibus isti liberi sunt et concessi amores. Bene ergo Ennius : flagitii principium est nudare inter cives corpora* (1). Une fable conservée par Élien (2), le récit des amours de Neptune et de Nérités, est accompagnée de réflexions sur Antéros et sa signification, réflexions qui expliquent de la façon la plus claire le rôle que ce petit dieu jouait dans les mythologies grecque et romaine.

Antéros était fils de Vénus et de Mars (3). Chez les Grecs, il présidait avec son frère Éros aux exercices des gymnases : leurs statues étaient placées au gymnase d'Élis, à côté de celle d'Hercule, et dans une autre partie du même établissement se trouvait un bas-relief qui les représentait tous deux luttant l'un contre l'autre pour la possession d'une palme (4). Ici c'est une colombe que les deux enfants se disputent : on sait que cet oiseau figurait au nombre des présents offerts par les érastes à leurs jeunes éromènes (5), en même temps qu'il était l'oiseau sacré de Vénus et d'Adonis (6). Cette double signification explique très-bien la lutte engagée entre ces deux enfants de caractère si différent.

Eunape, dans la Vie de Iamblique, raconte que ce philosophe, s'étant rendu avec ses disciples aux sources chaudes de Gadara en Syrie, demanda aux habitants le nom des deux sources les plus petites et les plus pures. Elles se nommaient *Éros et Antéros*. Il n'eut qu'à toucher l'eau de la main en murmurant quelques paroles, et on en vit sortir aussitôt deux beaux enfants, les deux Génies des sources. Éros se présentait ainsi : *Λευκὸν ἦν τὸ παιδίον καὶ μετρίως εὐμεγέθες, καὶ χρυσοειδεῖς αὐτῷ κόμαι τὰ μετάφρενα καὶ τὰ στέρνα περιέστιλβον καὶ ὅλον ἐῴκει λουομένῳ τε καὶ λελουμένῳ*. Antéros ne différait de son frère que par la couleur des cheveux : *Εἶτα κἀκεῖ τὰ αὐτὰ δράσας, ἐξεκάλεσεν ἕτερον Ἔρωτα τῷ προτέρῳ παραπλήσιον ἅπαντα, πλὴν ὅσον αἱ κόμαι μελάντεραί τε καὶ ἡλιῶσαι κατεκέχυντο* (7). Ces particularités ne peuvent être étudiées que sur les monuments peints ou coloriés, mais il est cependant bon de faire observer que les chevelures des deux enfants du groupe de Vienne sont essentiellement

(1) Cic., *Tuscul.*, XIV, 28.

(2) *De natura animalium*, XIV, 28.

(3) Cic., *De natura Deorum*, III, 33.

(4) Pausanias, VI, 23. — Cf. le bas-relief d'Ischia (*Real Museo Borbonico*, t. XIV, pl. 34; Montfaucon, *Antiq. expliq.*, t. I, pl. 1, 122; Böttiger, *Kleine Schriften*, t. I, p. 162.

(5) Voir les textes cités par M. de Witte et Ch. Lenormant, *Élite des mon. céram.*, t. IV, p. 179, note 2.

(6) *Ibid.*, t. IV, p. 235 et suiv.

(7) Εὐναπίου βίοι φιλοσόφων καὶ σοφιστῶν (édit. Boissonnade, dans la coll. Didot), vo Ἰάμβλιχος.

différentes. L'un porte des cheveux longs, touffus, tombant presque sur le cou, tandis qu'ils sont relevés sur le front en une sorte de petite houppe ou de toupet; l'autre a des cheveux plats, plus courts et moins abondants.

Antéros a été aussi considéré comme un dieu vengeur de l'amour méprisé, *deus ultor* (1). Ce caractère lui a certainement appartenu, mais sur le plus grand nombre de monuments il apparaît avec la signification que je lui ai donnée plus haut (2). Dans tous les groupes érotiques où l'Amour est accompagné de Silène, de Pan ou d'un Satyre, c'est un Antéros (3), et je crois qu'il faut aussi donner ce nom à l'Amour qui accompagne quelquefois Ganymède, et qui semble même guider l'aigle vers lui (4).

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

GUERRIER CASQUÉ

TERRE-CUITE DE TANAGRA

(Planche 21.)

Les figures de femmes, variées à l'infini dans leurs attitudes, tiennent la plus grande place parmi les terres-cuites de Tanagra; les enfants y sont aussi fort multipliés. Mais tout autre sujet ne s'est montré que très-rarement parmi les œuvres, jusqu'ici rendues à la lumière, des coroplastes de la cité béotienne. En particulier les représentations viriles y sont à peine représentées.

Cependant, parmi les échantillons venus à Paris dans les dernières années, nous avons remarqué plusieurs statuettes représentant, avec quelques variantes, un jeune guerrier debout, portant la cuirasse et enveloppé du manteau militaire, s'appuyant sur une stèle. Ce type n'a pas été reproduit dans l'intéressant mais trop luxueux et surtout trop coûteux ouvrage de M. Kékulé. Il y avait donc intérêt à le faire

(1) Ovid. *Metamorph.* XV, 751.

(2) Cf. Welcker, *Griechische Götterlehre*, t. II, pl. 727.

(3) Cf. le groupe de l'Amour et de Pan trouvé en 1860, près du théâtre de Milo : Pervanoglou, *Ann. dell' Instit. di corr. archeol.*, 1866, t. XXXVIII, p. 271 ; tav. d'agg. P. 1.

(4) Comme sur une peinture antique : W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütt. Städte*, n° 514.

connaître, et l'on ne pouvait pas en offrir un meilleur exemple, plus remarquable comme art, que la figurine gravée dans la planche XXI. Elle appartient à M. Feuardent, qui a bien voulu en permettre la publication à notre recueil avec la libéralité qui lui est habituelle.

Notre planche reproduit la terre-cuite dans ses dimensions originales. Le guerrier représenté est dans toute la fleur de la jeunesse virile. Sa tête est coiffée d'un casque très-simple de forme, dont les géniastères s'attachent sous le menton, encadrant la figure d'une façon fort heureuse. Ce n'est pas la κυνῆ βοιωτική, qui se portait plutôt dans l'accoutrement civil que dans le costume proprement militaire; ce doit être le κράνος βοιωτιουργές dont parle Pollux (1). Notre guerrier de Tanagra porte, par-dessus une tunique descendant jusqu'aux genoux, une de ces cuirasses modelées sur les formes du corps nu et en dessinant la musculature, que les Grecs affectionnaient particulièrement et dont nous possédons dans les musées de si remarquables spécimens. Une longue chlamyde, tombant plus bas que la tunique, est attachée par une fibule sur son épaule droite; elle enveloppe complétement tout le côté gauche et couvre le bras, dont le coude s'appuie sur la stèle; le bras droit est libre, mais le pan de la chlamyde, ramené de derrière, s'enroule autour de la main, qui originairement tenait une arme, aujourd'hui disparue. L'attitude est celle d'un repos qui s'associe à une garde vigilante, et la direction des yeux semble scruter l'horizon.

La terre-cuite que nous publions conserve des restes nombreux des couleurs dont elle était peinte. La cuirasse est couverte d'un ton bleu gris, destiné manifestement à représenter du fer. La tunique est rouge et la chlamyde d'un brun foncé.

La pose et l'ajustement ne varient que fort peu chez les autres statuettes de guerriers que nous avons eu l'occasion de voir, provenant des tombeaux de Tanagra, mais souvent la tête est nue. Dans ce cas, tantôt le casque est déposé à terre auprès des pieds du personnage, tantôt un pétase thessalien, plat et large, est suspendu derrière ses

(1) I, 149.

épaules (1). D'autres fois, enfin, le pétase couvre la tête du guerrier; mais sa forme se rapproche alors davantage de celle de la causia macédonienne (2).

Faut-il voir un Arès dans les statuettes de ce type, ou bien chercher parmi les nombreux héros de la tradition hellénique un nom à y appliquer? Je suis disposé à croire que non. Dans la terre-cuite que nous publions, et dans les autres analogues, il me semble que l'accent de la figure est bien plutôt humain que divin ou héroïque. Quelque science ingénieuse et quelque talent que M. Heuzey ait mis à soutenir l'opinion contraire, la grande majorité des archéologues s'accordent, et je crois avec raison, à reconnaître dans les gracieuses figures de femmes que les modeleurs de Tanagra produisaient avec tant de complaisance, des compositions de genre, ou du moins, si l'on trouve que dans les habitudes de notre langage ce mot de *genre* exclut trop l'idée de *style*, des sujets empruntés à la vie familière et réelle. Il doit en être de même des figures viriles dont la planche XXI offre un spécimen. Ce sont de jeunes hoplites dans leur tenue de guerre, des soldats comme ceux qui venaient de parcourir l'Asie à la suite d'Alexandre; ce ne sont pas des héros idéalisés comme ceux de la mythologie et de l'épopée.

S. TRIVIER

BAS-RELIEFS DE BRONZE ASSYRIENS

(PLANCHES 22-24.)

Les précieux bas-reliefs assyriens reproduits dans ce numéro par les procédés d'impression photographique à l'encre grasse devaient être commentés par leur savant possesseur. Malheureusement, absorbé par ses occupations de secrétaire général des sections historiques à l'Exposition Universelle, M. G. Schlumberger

(1) Un très-bel exemple de ce genre nous est offert par une statuette de la collection de M. de Bammeville, actuellement exposée au Palais du Trocadéro. Les couleurs dont cette terre-cuite est peinte sont d'une conservation exceptionnelle.

(2) Collection de M. de Bammeville; un autre chez M. Feuardent; le plus bel échantillon que nous en connaissions fait partie du cabinet de M. Camille Lécuyer.

s'est vu dans l'impossibilité d'exécuter la promesse qu'il avait bien voulu faire à la *Gazette Archéologique*, en lui donnant la permission de publier ces monuments dans ses planches. Les lecteurs de notre recueil ne le regretteront pas moins vivement que les directeurs, car ils perdent ainsi l'occasion de lire un très-intéressant travail, à la place duquel je devrai me borner à quelques sèches explications.

Les originaux de nos planches 22, 23 et 24, en ce moment exposés au Palais du Trocadéro, ont été envoyés de Mossoul à un négociant de Paris, de qui M. Schlumberger les a acquis. Ils consistent en fragments plus ou moins étendus de longues bandes de bronze fort peu épaisses, travaillées au repoussé, puis ciselées, qui devaient être appliquées sur du bois. Ces bandes formaient des zones de figures qui décoraient quelque meuble ou se déployaient à hauteur d'appui sur les parois d'une salle lambrissée dans un palais (1). Je ne connais jusqu'ici rien d'analogue, et ce qui ajoute encore à la valeur de ces morceaux, c'est que les sujets qui s'y trouvent retracés sont historiques et peuvent être datés avec une entière certitude.

Il importe avant tout d'en déterminer la place dans la succession du développement de la sculpture assyrienne, tel que nous le connaissons par les monuments parvenus jusqu'à nous.

Comme tous les arts primitifs, la sculpture assyrienne offre, aussi bien que la sculpture égyptienne, une imparfaite imitation de la nature, une roideur maladroite et presque architecturale dans le dessin des figures, des partis-pris conventionnels en grand nombre, dans le genre de ceux que les enfants de tous les pays adoptent pour leurs premiers essais de dessin. Toutes les figures, par exemple, dans les bas-reliefs, sont posées de profil, au risque même de déranger la composition, parce qu'il est plus facile de modeler en méplat un profil qu'une face. Mais l'art assyrien dérive d'un tout autre principe que l'art égyptien. Au lieu de procéder par grandes masses, de dégager, pour ainsi dire, les formules algébriques des formes de la nature, de simplifier les plans et les lignes en réduisant le modelé, par un choix systématique et intelligent à la fois, à ses éléments essentiels et caractéristiques, il cherche à rendre le détail avec un soin minutieux; il n'oublie ni une broderie du vêtement, ni une mèche des cheveux ou de la barbe, ni un muscle des bras ou des jambes. A force de s'étudier à reproduire les détails, l'art assyrien arrive à s'éloigner de la réalité autant que l'art égyptien, mais dans la voie diamétralement opposée. Les choses secondaires prennent une importance exagérée qui nuit aux lignes de l'ensemble; la musculature des membres, à force d'être accentuée, devient monstrueuse; les proportionse entre les diverses parties du corps ne sont plus

(1) Ce qui semblerait de nature à confirmer cette dernière idée, c'est que M. Schlumberger a acquis en même temps quelques fragments de zones analogues de bronze repoussé, présentant des sujets de même nature, lesquels fragments dessinent des tronçons de courbe qui les feraient assez volontiers rapporter au revêtement de colonnes de bois, peut-être à des chapiteaux.

exactes, et, à ce point de vue, la sculpture assyrienne demeure fort au-dessous de la sculpture égyptienne. Elle n'a pas non plus le même souffle d'idéal, la même hauteur d'inspiration, le même caractère de grandeur calme et religieuse ; mais, en revanche, elle a une énergie, une vie, un mouvement que l'art de l'Égypte n'a jamais connu.

Nous ne possédons jusqu'à présent aucun morceau de sculpture remontant jusqu'aux débuts de la monarchie assyrienne. Mais dans les spécimens qui peuplent nos musées on distingue trois époques successives et nettement caractérisées (1). Au IXe siècle avant l'ère chrétienne, sous Assournazirabal et Salmanassar II, les constructeurs du grand palais de Kalakh (aujourd'hui Nimroud), l'art est encore empreint d'un incontestable archaïsme, rempli de rudesse et d'une grandeur quelque peu sauvage. Sous Sargon, le destructeur de Samarie (sculptures de Khorsabad), et sous son fils Sennacherib (sculptures du plus ancien palais de Koyoundjik), il avait acquis plus de finesse dans le détail, d'habileté dans l'exécution, en gardant encore sa grande tournure ; les exagérations de musculature étaient un peu atténuées (2) ; les sculpteurs assyriens excellaient surtout alors, à la fin du VIIIe siècle, dans les représentations colossales. Enfin, sous Assourbanabal, à la fin de la monarchie (milieu du VIIe siècle), l'art atteignit son suprême degré d'élégance, de finesse, de vie, de perfection dans l'imitation de la nature, mais en perdant le grandiose des œuvres plus anciennes.

La sculpture assyrienne est tout à fait inférieure à elle-même dans les œuvres de la statuaire ; elle ne déploie ses mérites supérieurs que dans le bas-relief. Les quelques statues assyriennes que nous possédons sont conçues avec une incroyable maladresse. Absolument plates, elles ne peuvent être vues que de face. Aussi les artistes ninivites évitaient-ils d'en faire autant que possible, tandis qu'ils multipliaient à l'infini les bas-reliefs, qui étaient pour eux le grand moyen d'expression de l'art. Les trois époques principales que nous venons de signaler dans le développement de la plastique, correspondent à trois systèmes bien tranchés dans la composition des bas-reliefs.

Au IXe siècle, les figures sont peu nombreuses, groupées dans des compositions simples et fort rudimentaires encore, qui deviennent très-confuses dès que l'on essaye d'y introduire plus de personnages, comme dans certaines représentations de siéges, où l'on remarque aussi l'absence de toute préoccupation des lois de la perspective. Les mouvements des figures sont en général sobres, contenus, mais pleins de vérité et de convenance. Sous Sargon et Sennachérib, les artistes deviennent plus ambi-

(1) Voy. G. Rawlinson, *The five great monarchies*, 1re édit., t. I, p. 428-446 ; et mon *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, 3e édit., t. II, p. 202-207.

(2) Le peu de sculptures jusqu'ici connues qui datent du temps de Teglathphalasar II, le conquérant de Damas, offrent une transition entre la première et la seconde époque.

tieux : ils veulent combiner de vastes scènes avec de nombreux personnages, dans lesquelles ils savent mettre plus de clarté, mais pas plus de perspective que leurs prédécesseurs. A toutes les scènes de chasse et de guerre ils donnent un fond de paysage grossièrement exécuté, où ils s'efforcent de déterminer la nature du lieu de la scène par ses arbres et ses animaux caractéristiques, mais avec les plus étranges erreurs dans les proportions réciproques des choses ; on voit par exemple, au milieu des flots, des poissons aussi gros que les navires, et dans les bois, des oiseaux qui ont la moitié de la taille des guerriers qui les traversent. Les gestes des figures sont plus accentués, plus énergiques qu'à la première époque et non moins vrais. Au temps d'Assourbanabal enfin, le bas-relief rentre dans des données plus conformes aux conditions réelles et aux sains principes du genre. On renonce aux fonds de paysage, à la prétention de représenter simultanément, si ce n'est en plusieurs registres, des scènes disposées sur plusieurs plans différents. La nature des lieux où se passent les épisodes de guerre et de chasse est seulement indiquée par quelques arbres, rendus avec une frappante vérité, ou quelques édifices sobrement esquissés ; il y a donc moins d'occasions de fautes de perspective. En même temps on remarque encore un grand progrès sur l'époque précédente, dans la vie et le mouvement des personnages, ainsi que dans l'art de les grouper et de balancer les divers éléments de la composition.

Quiconque a pratiqué les monuments de la sculpture assyrienne n'hésitera pas un seul instant à reconnaître dans les bas-reliefs de bronze de M. Schlumberger tous les caractères de la première des époques que nous avons essayé de définir. Ce sont d'excellents échantillons de l'art du IXe siècle avant notre ère. Il y a même plus ; en l'absence de toute inscription, il serait permis de les attribuer au règne de Salmanassar II. Leur analogie de style, de composition et de rendu avec les sculptures du célèbre obélisque de pierre noire du palais de Nimroud (1), actuellement conservé au Musée Britannique, est telle que l'on doit admettre une contemporanéité d'exécution. D'après les types ethnographiques des tributaires étrangers représentés, il s'agit des mêmes campagnes. Enfin les traits du monarque à deux fois figuré sur les bandes de bronze sont positivement ceux de Salmanassar, tel que nous les connaissons par les sculptures de l'obélisque. Car dans les monuments assyriens déjà connus, on a les éléments certains d'une iconographie royale (2), et il n'est pas possible de se méprendre sur la distinction des portraits des terribles conquérants ninivites du IXe au VIIe siècle, Assournazirabal, Salmanassar II, Samsi-Bin, Theglathphalasar II, Sargon, Sennachérib, Assarhaddon, Assourbanabal.

Ceci, d'ailleurs, est formellement confirmé par l'inscription qui couvre un des

(1) Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. 53-56.

(2) Voy. ce que j'ai dit à ce sujet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 218-225.

fragments de lames de bronze, reproduit dans la pl. 24. Cette inscription n'est qu'un lambeau d'un texte beaucoup plus développé, qui contenait le protocole des titres fastueux du monarque; mais du moins son nom y est conservé. Nous avons là le commencement de toutes les lignes, dont le développement complet (on peut l'évaluer approximativement avec quelque certitude) devait être quatre ou cinq fois plus étendu.

Voici ce qu'on lit de l'inscription.

1

Salmanu-(asir)	*sar*	*rabû*	*sar*	*dannu*	*sar*
Salmanassar,	roi	grand,	roi	puissant,	roi

issati *sar* [*Assur* . . . .
des légions, roi d'Assyrie. . . . .

2

la	*padû*	*munir*	*napalkattav*
sans	faiblir,	qui abat	la rébellion,

. . . . [*sa mahira*
. . . . qui de rival

3

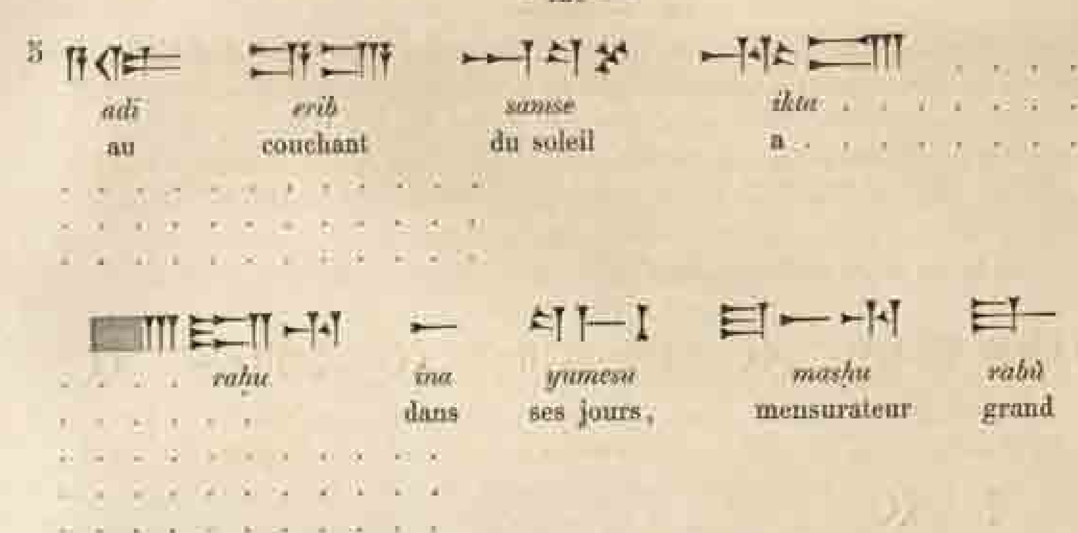
la	*isû*	*baruv*	*edû*	*gabsu* . . . .
n'	a pas,	producteur,	unique,	vigoureux. . . .

. . . . *abir*
. . . . s'élevant au suprême degré

4

salummate	*la*	*adiru*	*tuqmate* . . .
des perfections,	ne	craignant pas	la résistance. . .

. . . . [*sa ultu sit samse*
. . . . qui du levant du soleil



Tous ces titres royaux se retrouvent, avec de très-légères variantes, dans des inscriptions de la même période historique, et c'est d'après celles-ci que nous en avons complété quelques-uns. Mais la particularité neuve et capitale de notre inscription gravée sur bronze est la façon dont le nom du roi, au lieu d'être écrit, comme à l'ordinaire, sous sa forme complète , *Salmanu-asir*, « le dieu Salman dirigeant, étant propice », se trouve abrégé et réduit à son premier élément *Salmanu*. Le texte est gravé avec trop de soin pour que l'on puisse admettre une omission erronée ; il faut, par conséquent, que le nom du roi ait été susceptible, chez les Assyriens eux-mêmes, de revêtir une forme apocopée. Ceci nous explique comment Salmanassar II est désigné par le nom de Schalman, שַׁלְמַן, dans un célèbre passage du prophète Osée, qui a fort embarrassé les commentateurs (1) :

Il s'élèvera un tumulte parmi ton peuple,
et toutes tes forteresses seront détruites,
comme Schalman a détruit Beth-Arbel
au jour de la guerre,
où la mère fut écrasée avec les enfants (2).

(1) Voy. Schrader, *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, p. 282 et s.

(2) Hos., X, 14. — Je n'hésite pas à voir ici une allusion à quelque épisode particulièrement fameux des guerres civiles de plusieurs années auxquelles donna lieu la révolte d'Assourdaninabal, fils aîné de Salmanassar II, contre son père, à la fin du règne de celui-ci : Stèle de Samsi-Bin, col. 1, l. 39-52 ; voy. Oppert, *Histoire des empires de Chaldée et d'Assyrie*, p. 123 ; Ménant, *Annales des rois d'Assyrie*, p. 120. Arbèles est précisément nommée parmi les villes qui avaient embrassé le parti des révoltés. On pourrait cependant objecter qu'Osée prophétisait un demi-siècle après ces événements ; mais l'objection ne me paraît pas décisive, car l'intervalle de temps n'est pas encore

L'histoire du règne de Salmanassar II nous est connue par le récit complet, mais sommaire, de ses trente campagnes gravé sur l'obélisque de Nimroud (1), puis par des narrations plus détaillées, mais qui n'embrassent chacune que quelques guerres, sur la stèle découverte aux sources du Tigre (2) et sur les grands taureaux des portes du palais de Nimroud (3). Une inscription spéciale (4) donne des détails sur l'expédition en Syrie qui fut la dix-huitième du règne :

« Dans ma dix-huitième année, j'ai passé l'Euphrate pour la seizième fois. « Hazaël, roi de Damas, se confia dans la solidité de ses troupes et rassembla « des armées nombreuses. Il fit son réduit du pays de Sanir, des pics de mon- « tagnes qui touchent au mont Liban (5). Je lui livrai bataille et je le mis en dé- « route. J'anéantis par les armes 16,000 hommes de ses guerriers ; je capturai « 1121 de ses chars de guerre et 410 bêtes de somme avec leur bagage. Lui-même « s'enfuit pour sauver sa vie, et je le poursuivis. Je l'enfermai dans Damas, la « ville de sa royauté, et je coupai les arbres des vergers qui l'entourent. J'allai « jusqu'aux montagnes du Hauran ; je détruisis, dévastai, brûlai par le feu des « villes sans nombre, et j'y enlevai un butin incalculable. Je vins aux montagnes « du pays de Ba'lira's, qui sont en promontoire sur la mer, et j'y élevai une image « de ma royauté. A ce moment je perçus les tributs des pays de Tyr et de Sidon « et de Jéhu fils d'Omri. »

La soumission volontaire de Jéhu, roi d'Israël, au monarque ninivite qui venait de vaincre son redoutable ennemi Hazaël de Damas (6), est retracée dans le second registre des sculptures de l'obélisque de Nimroud. Ce sont aussi des épisodes de cette grande et victorieuse guerre de l'an 18 (probablement 841 av. J.-C.) que retracent les bas-reliefs de bronze de M. Schlumberger.

trop long pour que le souvenir du châtiment de la rébellion d'Arbèles fût resté dans l'imagination des peuples comme un formidable exemple de destruction de ville. Ce qui avait dû surtout frapper les esprits dans cet épisode de guerre civile, c'était le sac et la ruine du fameux temple de la déesse *Arbail* ou Istar d'Arbèles, l'un des sanctuaires les plus vénérés de l'Assyrie, dont se glorifiait la cité d'Arbèles. En effet, dans le verset d'Osée, l'expression *Beth-Arbel*, « la demeure d'Arbel », désigne le temple de la déesse plutôt encore que la ville elle-même.

(1) Le texte, assez incorrectement donné, dans Layard, *Inscriptions in the cuneiform character*, pl. 87-98). Traductions : Oppert, *Histoire des empires de Chaldée et d'Assyrie*, p. 108-117 ; Ménant, *Annales des rois d'Assyrie*, p. 97-105 ; Sayce, *Records of the past*, t. V, p. 29-42. Cette dernière est la plus récente comme date et celle qui a le plus profité de tous les progrès de la science assyriologique.

(2) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. III, pl. 7 et 8.

(3) Layard, *Inscriptions*, pl. 46 et 47.

(4) Layard, *Inscriptions*, pl. 12 ; *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 5, n° 6 ; voy. Schrader, *Keilinschr. u. d. Alt. Testam.* p. 107 ; Ménant, *Annales*, p. 116.

(5) Les montagnes de Sanir, ici mentionnées, sont sûrement les mêmes que le pays de Senir de la Bible : Deuteron., III, 9 ; Ezech., XXVII, 5. Abou'lféda (p. 68, éd. de Paris) dit que le Djebel Schurqy, au nord de Damas, était encore quelquefois désigné de son temps par le nom de Djebel Senir.

(6) Ce roi est mentionné à plusieurs reprises dans la Bible : II Reg., VIII et XIII.

Le premier fragment, composé de trois morceaux (pl. 22-23), nous offre deux scènes qui se passent auprès « de la ville de Baliras dans le pays du Liban »,

sa ali Baliras'i (1) *sa mat Labnani*, disent les restes de l'inscription tracée au-dessus des figures. C'est d'abord le roi d'Assyrie entouré de ses serviteurs; coiffé de la cidaris droite (en assyrien *kudurru*), et vêtu de la longue robe royale (*subat sarruti*), il s'appuie de la main gauche sur son arc et fait de la droite le geste de parler aux officiers debout devant lui. Parmi ceux-ci est d'abord le chef des eunuques, le רב־סריס de la Bible, le *nir ekalli*, « chef du palais », des documents cunéiformes, reconnaissable à son visage gras et glabre; il s'appuie sur un bâton de commandement et tend vers le roi un chasse-mouche. Le chef des eunuques, dont la situation était comparable à celle du Kizlar-aga en Turquie, tenait le premier rang à la cour après le *tartannu* ou généralissime des armées. Derrière se tient un personnage barbu, vêtu, lui aussi, de la longue robe qui constituait le costume civil; il semble adresser la parole au monarque. Ce doit être le chef de l'administration civile, dont le titre, révélé par les inscriptions, était *abarakku*. Il est suivi de deux eunuques, scribes de la chancellerie royale, qui tiennent en main chacun un rouleau de papyrus ou d'écorce. Un eunuque debout derrière le roi tient au-dessus de sa tête le parasol (*ṣabmattu*), insigne du pouvoir souverain. Viennent ensuite, en remontant vers la gauche du spectateur, deux eunuques armés, faisant l'office de gardes du corps, puis deux archers barbus, armés à la légère et vêtus de courtes tuniques descendant seulement jusqu'au genou.

La seconde scène, qui suit celle-ci, en procédant de gauche à droite, comme l'écriture cunéiforme, montre une reconnaissance envoyée dans le Liban. Trois soldats, coiffés du casque conique et couverts d'un long vêtement de mailles qui va jusqu'aux pieds, s'avancent l'arc tendu et représentent l'infanterie assyrienne; ils sont précédés de deux chars de guerre (*narkabatu*) qui commencent à gravir les pentes de la montagne. Chacun de ces chars, traîné de deux chevaux, porte un archer coiffé du casque conique et cuirassé, avec un aurige (*nagiru*). L'inscription a été disposée de manière à ce que le nom du Liban se trouvât placé au-dessus de son image.

(1) La restitution de ce nom de ville me paraît certaine, les deux signes *ba* et *ra* ne laissant pas de doutes, malgré l'incertitude du *li*, qui est en partie détruit. Quant au dernier caractère, les efflorescences dont est couverte la surface du métal l'ont entièrement oblitéré; car le fragment où se trouvait la fin du nom de ville est le seul qui garde encore ces témoins d'un long séjour dans la terre. Les autres ont été décapés au feu lors de la trouvaille.

Une inscription explicative régnait également au-dessus des figures de l'autre grand fragment reproduit dans la pl. 22-23. Ce qui en reste est ainsi conçu :

hurasi	*anaki*	*s'iparri*	*supati* (1) *uqnu*
De l'or,	de l'étain,	du bronze,	des étoffes, de l'onyx

aqru	*amhar*
précieux,	j'ai perçu en tribut.

Il y a quelque vraisemblance que ces tributs soient ceux du roi d'Israel, que nous avons vus comptés parmi les plus importants parmi ceux de la campagne de l'an 18. En effet, l'artiste a donné aux personnages qui les apportent un type juif très-caractérisé, les mêmes traits et le même costume qu'à Jéhu et à ses serviteurs dans les bas-reliefs de l'obélisque de Nimroud. Cependant on peut faire à ceci d'assez sérieuses objections. Dans les inscriptions de l'obélisque, l'énumération des objets composant le tribut de Jéhu est autre : *Kas'pi hurasi saplu huras zukut huras qabuati huras dalani huras anaki hutarut sa qat sarri buruhati*; « de l'argent, de l'or, des feuilles d'or, des cuillers d'or, des coupes d'or, des bassins d'or, de l'étain, des sceptres pour la main du roi, des lances (2) ». De plus, les sculptures de l'obélisque donnent le même type ethnographique aux nomades du pays de Patin sur la rive droite de l'Euphrate, apportant le tribut de leur roi Garparounda (3). Une seule chose peut donc être absolument affirmée, c'est qu'il s'agit des offrandes payées en signe de vasselage par un peuple sémitique de la Syrie ou de la Palestine.

Le bas-relief représente le passage en barques d'un fleuve, probablement l'Euphrate, par les tributaires chargés des présents de leur roi, ainsi que le transport de ces objets par terre vers le lieu où le monarque assyrien a établi son camp. Auprès d'une des rives du fleuve, à la droite du spectateur, on achève de charger une barque déjà remplie de lingots de métal amoncelés, en forme de briques, au-dessus desquels sont placés des objets où l'on pourrait reconnaître des cornes de buffles, très-appréciées des Assyriens; un des Sémites, sur le rivage, remet un paquet de forme carrée à un autre, qui se tient dans la barque. Sur l'autre rive du fleuve, quatre hommes, marchant deux à deux, hâlent à la cordelle une autre barque; celle-ci contient encore des lingots en briques, des rognons de pierres

(1) Forme archaïque employée pour le plus habituel [cuneiform].

(2) Cette énumération de produits manufacturés atteste le haut degré de culture du royaume d'Israël aux temps d'Achab et de Jéhu.

(3) Ce sujet, qui occupe la cinquième zone de figures de l'obélisque, a trait à un fait que l'inscription des Taureaux attribue à la 11e année de Salmanassar; voy. Oppert, *Histoire*, p. 120; Ménant, *Annales*, p. 144.

précieuses placés dans une sorte de bassin ou de corbeille plate, enfin deux marmites de bronze à poignées en oreilles, renversées sur leur ouverture et superposées. Plus sur la gauche on voit la marche des hommes qui transportent des objets déjà débarqués. Cinq soutiennent sur leur épaule un paquet enveloppé dans une couffe de sparterie de forme carrée. Deux portent sur un bâton, dont chacun soutient une extrémité, des pièces d'étoffe longues et étroites, aux bouts garnis de franges. On voit qu'aucun des articles mentionnés par l'inscription ne manque dans le bas-relief.

La forme des barques qui servent au passage du fleuve mérite de fixer l'attention. Elles paraissent d'un faible échantillon, et l'on n'y voit ni mât, ni rameurs, ce qui n'a pas lieu de surprendre, puisqu'on les hâle; un seul homme se tient debout à l'arrière, manœuvrant une godille, dont il se sert en guise de gouvernail. Ces barques sont très-basses sur l'eau; aux deux extrémités, l'étrave et l'étambot, fortement prolongés, se relèvent en acrotères auxquelles on a donné la forme de têtes de cheval. Sauf que le plus souvent l'acrotère de l'avant est seule en tête de cheval, cette forme de navires est presque la seule que nous voyons dans les sculptures assyriennes. C'est le type des « vaisseaux d'Assyrie », celui que l'on appelait *assuritu* (1), et les monuments nous en montrent quelquefois d'un assez fort échantillon, avec des rameurs et un mât central, comme ceux qui servent à un transport de bois de construction dans un grand bas-relief de Khorsabad conservé au Louvre (2), ou bien simplement menés à la rame, mais par une nombreuse chiourme, comme celui où un bas-relief de Koyoundjik montre Assourbanabal, avec sa suite, chassant au lion sur un des deux grands fleuves qui embrassent la Mésopotamie (3). Jal, qui a consacré un intéressant mémoire à la restitution de ces navires (4), remarque avec raison que l'absence de pont et le défaut de hauteur des bordages ne les rendaient propres qu'à la navigation fluviale, et que le transport de bois retracé dans le bas-relief de Khorsabad doit se faire sur un large fleuve ou sur un lac. Cependant les Assyriens ont peut-être quelquefois employé des embarcations de ce type sur la Méditerranée, pour de courtes traversées, favorisées par un temps calme; ainsi l'on en voit deux amarrées au rivage dans un bas-relief de Khorsabad (5) qui paraît représenter le débarquement des Assyriens à Paphos, lors de la prise de possession de l'île de Cypre sous Sargon. Mais quand Sennachérib voulut faire une expédition par mer sur les côtes d'Elam, l'inscription de Nébi-Younès (actuellement à Constantinople) raconte que l'on fit venir des ouvriers qui construisirent sur l'Euphrate des « vaisseaux de Syrie », *elippi Ḫatti*, et qu'on

(1) *Cuneif. of West. As.*, t. II, pl. 46, l. 2, c-d.
(2) Botta, *Monument de Ninive*, t. I, pl. 33-34.
(3) G. Rawlinson, *The five great monarchies*, 1re édit., t. I, p. 447.
(4) *Rev. archéologique*, 1re série, t. IV, p. 177 et s.
(5) Botta, *Monument de Ninive*, t. II, pl. 114.

descendit ensuite ceux-ci par le fleuve jusqu'à son embouchure, où ils furent lancés sur la mer Érythrée. D'autres textes montrent les rois d'Assyrie obligés d'emprunter les navires de leurs vassaux de Phénicie, quand ils entreprennent sur la Méditerranée une expédition maritime sérieuse.

Un bas-relief du palais de Sennachérib à Ninive (1) figure l'émigration « vers les îles de la mer » des patriotes Sidoniens, fuyant avec leurs femmes et leurs enfants la domination étrangère, sous la conduite de leur roi Eloulaï, comme le monarque assyrien lui-même le raconte sur le prisme de terre-cuite qui contient le résumé des annales de son règne. Nous voyons très-soigneusement et à coup sûr très-exactement figurés dans ce bas-relief les deux types de vaisseaux dont les Phéniciens usaient au VIIe siècle pour la navigation hauturière, le *gaoul* de forme arrondie, qui ne servait qu'aux transports commerciaux et dont les Grecs ont emprunté le nom sous la forme γαῦλος, et le navire de combat (que les Assyriens appelaient très-justement *mahirtu*), la birème à la proue ornée d'un fort éperon (2). Il est facile de voir combien ces navires de mer diffèrent essentiellement des grandes barques fluviales des Assyriens.

Revenons aux bas-reliefs de bronze de M. Schlumberger. Nous en donnons dans la pl. 24, avec l'inscription, deux fragments moins considérables que les autres, qui, bien qu'appartenant certainement au même ensemble, portent l'empreinte d'une autre main, moins habile, et d'une exécution plus grossière. L'un offre les débris d'une scène que nous avons vue complète dans un des précédents morceaux, Salmanassar en costume royal, entouré des officiers de son service personnel. L'autre conserve quelques figures d'une composition qui représentait une marche de l'armée assyrienne; un fantassin, affublé du long vêtement de mailles, s'avance à pied, à la suite d'un autre, conduisant par la bride les chevaux d'un char où l'on voit un aurige et un archer, celui-ci prêt à décocher sa flèche. Il s'agissait évidemment de la traversée d'un pas difficile.

François LENORMANT.

(1) Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. 71.

(2) Ainsi que me le faisait remarquer M. l'amiral Jurien de la Gravière, ces birèmes phéniciennes n'offrent pas *deux rangs de rames superposés*, disposition nautiquement si peu pratique et si peu vraisemblable, quoiqu'elle ait été admise par la majorité de ceux qui, dans les temps modernes, ont essayé de restituer la birème et la trirème des anciens. Les galères des Phéniciens sur le bas-relief de Koyoundjik sont, comme les galères génoises et vénitiennes du haut moyen âge, à *deux rames par banc*, ceux-ci étant disposés obliquement. Il y a ainsi alternance constante de deux avirons dépassant les flancs du navire à des hauteurs différentes, formant de cette façon deux rangs, mais non superposés, et par suite ne prêtant à aucun enchevêtrement dans la manœuvre. La première rame à partir de la poupe, celle que mettent en mouvement les rameurs assis sur le banc le plus extérieurement, repose à son extrémité supérieure sur le bord même du navire; la seconde, manœuvrée par les rameurs assis vers le centre du navire, offre à l'intérieur de celui-ci un bras de levier plus développé, et sort des flancs de celui-ci plus bas, par un sabord de nage qui se rapproche davantage de la ligne de flottaison.

UNE MOSAIQUE DE BAPTISTÈRE.



A Messieurs les Directeurs de la *Gazette archéologique*.

Messieurs,

Vous avez bien voulu admettre dans un des derniers fascicules de la *Gazette*, le 6e de 1877, une notice de moi sur une mosaïque chrétienne récemment découverte à Sens. Permettez-moi d'y ajouter, si vous le jugez à propos, quelques lignes qui serviront de complément à l'explication que j'ai proposée de cet intéressant monument, et mettront, si je ne m'abuse, une certitude à la place de conjectures présentées avec la réserve que commandait l'état encore incomplet de la découverte.

Les deux cerfs affrontés venant se désaltérer à une fontaine en forme de cratère, qui occupe le centre du tableau, m'avaient fait reconnaître sans difficulté dans cette mosaïque le pavé d'un baptistère antique : les données que fournit à cet égard l'archéologie chrétienne ne laissaient dans mon esprit aucun doute sur une telle attribution. Mais si, ce que j'ignore, je n'ai pas été assez heureux pour faire partager mes appréciations à vos lecteurs, je puis placer aujourd'hui sous leurs yeux un monument similaire, parvenu trop tard à ma connaissance pour pouvoir être utilisé dans mon travail, et sur le sens duquel il n'est pas possible de se méprendre.

Il s'agit d'une mosaïque servant d'ornement au pavé d'une église baptismale, à Salona, en Dalmatie. Cette mosaïque est placée dans le passage, soit peut-être sur le seuil par où, en sortant du baptistère proprement dit, les néophytes faisaient leur entrée dans la petite basilique pour y recevoir l'onction du saint chrême, et assister à la messe où

la communion leur était distribuée. La signification de l'emblème des deux cerfs, déjà évidente par elle-même, se trouve péremptoirement confirmée par l'inscription du premier verset du psaume XLI, tracée dans le champ : SICVT CERVVS DESIDERAT AD FONTES AQVARVM ITA DESIDERAT ANIMA MEA AD TE DEVS.

En tête de cette lettre est un dessin du monument, dont la découverte fut annoncée dès 1850 dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, t. XXII, 1850, p. 140. Publié depuis à Vienne, en Autriche, par M. Carrara dans un mémoire intitulé : *De' scavi di Salona* (Prague, 1852), il a été reproduit naguère par l'illustre P. Garrucci, dans sa savante *Histoire de l'art chrétien*, planche 298.

L'Abbé MARTIGNY.

LES PREMIERS ÊTRES VIVANTS

D'APRÈS LA TRADITION CHALDÉO-BABYLONIENNE.

« Il y eut un temps, dit le premier des fragments de Bérose qui nous ont été conservés par Eusèbe et d'après lui par Georges le Syncelle, il y eut un temps où tout était ténèbres et eau, et dans ce milieu s'engendrèrent spontanément des animaux monstrueux et des figures les plus particulières : des hommes à deux ailes, et quelques-uns avec quatre, à deux faces, à deux têtes, l'une d'homme et l'autre de femme, sur un seul corps, et avec les deux sexes en même temps ; des hommes avec des jambes et des cornes de chèvre ou des pieds de cheval ; d'autres avec les membres postérieurs d'un cheval et ceux de devant d'un homme, semblables aux hippocentaures. Il y avait aussi des taureaux à tête humaine, des chiens à quatre corps et à queue de poisson, des chevaux à tête de chien, des hommes également à têtes de chien, des animaux à tête et à corps de cheval et à queue de poisson, d'autres quadrupèdes où toutes les formes animales étaient confondues, des poissons, des reptiles, des serpents, et toutes sortes de monstres merveilleux présentant la plus grande variété dans leurs formes, dont on voit les images dans les peintures du temple de Bel à Babylone. Une femme nommée Omoroca (1) présidait à cette création ; elle porte dans la langue des Chaldéens le nom de Thavatth (*Tiamat*), qui signifie en grec « la mer » ; on l'identifie aussi à la lune.

« Les choses étant en cet état, Bélos (2) survint et coupa la femme en deux ; de la moitié inférieure de son corps il fit la terre et de la moitié supérieure le ciel, et tous

(1) *Um-Uruk* « la mère d'Orchoé » : H. Rawlinson, dans le tome Ier de l'Hérodote anglais de George Rawlinson, p. 648 ; F. Lenormant, *Commentaire de Bérose*, p. 86 ; Gelzer, *Zeitschr. f. Ægypt. Spr. und Alterth.*, 1875, p. 131 ; F. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1876, p. 62. Orchoé, l'Erech de la Bible, était la ville des morts, le grand champ de sépulture où les Chaldéens et les Babyloniens faisaient par dévotion porter leurs corps pour y être enterrés : Loftus, *Travels in Chaldæa and Susiana*, page 162 et s. ; H. Rawlinson, dissert. cit. p. 592.

(2) Bel-Maroudouk, le démiurge, qui était le dieu protecteur spécial de la ville de Babylone.

les êtres qui étaient en elle disparurent. Ceci est une manière figurée d'exprimer la production de l'univers et des êtres animés, de la matière humide..... Bélos, que les Grecs expliquent par Zeus (1), ayant divisé les ténèbres, sépara le ciel et la terre, et ordonna le monde; et tous les êtres animés qui ne pouvaient pas supporter l'action de la lumière périrent. Bélos, voyant que la terre était déserte quoique fertile, commanda à l'un des dieux de lui couper la tête (2), et pétrissant le sang qui coulait avec la terre, il façonna les hommes, ainsi que les animaux qui peuvent vivre au contact de l'air. Ensuite Bélos forma aussi les étoiles, le soleil, la lune et les cinq planètes. »

Tel est le récit cosmogonique recueilli dans les enseignements de l'école sacerdotale de Babylone et de Borsippa par le prêtre chaldéen, qui sous les premiers Séleucides, écrivit en grec les traditions religieuses et l'histoire de son pays. Cette cosmogonie formait, nous dit le fragment lui-même, le sujet des peintures du temple de Bélos à Babylone, c'est-à-dire d'une des chambres ménagées dans la masse du *E-saggal*, de la fameuse pyramide sacrée de la cité royale. Et en effet M. Fr. Lenormant (3) a montré que les types étranges et monstrueux, décrits par l'écrivain comme ceux des êtres nés dans le sein du chaos, se retrouvaient dès à présent presque tous dans les représentations des cylindres babyloniens ou assyriens.

Mais chacune des écoles sacerdotales des Chaldéens possédait son récit particulier des premiers jours de l'univers, et si tous ces récits reposaient sur les mêmes données fondamentales de doctrine, la forme en était assez différente. Celui de la Chaldée proprement dite, de l'école des Orchoéniens, copié par les scribes d'Assourbanipal (au VIIe siècle avant notre ère) sur les antiques tablettes d'Orchoé, et dont les fragments ont été si heureusement retrouvés par George Smith dans les débris, transportés à Londres, de la bibliothèque palatine de Ninive (4), s'éloigne considérablement de celui de Babylone pour se rapprocher d'une façon singulière de la narration biblique. Et cette circonstance est extrêmement remarquable, si l'on songe que le point de départ de la migration des Térachites fut Our, dans la Chaldée proprement dite, tout auprès d'Ourouk ou Orchoé.

Dans ce récit d'Orchoé, la création du monde est, comme dans la Genèse hébraïque, l'œuvre des sept jours; mais au lieu d'être celle d'Elohim, seul dieu, seul maître, chacun des dieux issus de la mer primordiale, Tiamat, y a successivement sa part. C'est Sar qui sépare le ciel et la terre et crée le firmament; la formation et l'établissement des grands luminaires célestes, au quatrième jour, est l'œuvre de Bel l'Ancien et de Éa. En qualité de second démiurge, Maroudouk, agent de son père Éa et obéissant à ses ordres, est l'ordonnateur de la création terrestre, produisant les êtres vivants et en particulier les hommes.

Ceux-ci sont considérés comme sortis des mains de leur créateur dans un état d'innocence et de pureté absolue. Éa, le maître de la sagesse, leur porte un intérêt tout particulier. De même que c'est lui qui veille au bon ordre de la nature entière et

(1) Maroudouk est, en effet, le dieu de la planète Jupiter. De même que les Grecs l'ont assimilé à Zeus, ils ont fait un Cronos de son père Éa.

(2) C'est ainsi que Bel-Maroudouk était un dieu qui avait passé par la mort et dont on montrait le tombeau dans la pyramide sacrée de Babylone : Ctes., *Persic.*, 21, ed. Bahr; Ælian., *Var. hist.*, XIV, 3; Oppert, *Études assyriennes*, p. 63-66. Sur cette conception, voy. F. Lenormant, *Les dieux de Babylone et de l'Assyrie*, p. 25.

(3) *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose* (Paris, 1871), notes du 1er fragment.

(4) G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, Londres, 1876. — Les textes originaux de ces précieux fragments ont été publiés dans le tome IV des *Transactions of the Society of Biblical archæology*, et dans les *Assyrische Lesestücke* de M. Friedrich Delitzsch.

répare le mal que produisent les démons, il s'est fait le législateur des hommes. Mais Tiamat, la source encore confuse d'où toutes choses sont sorties, jalouse des dieux émanés d'elle, qui ont organisé l'univers et mis fin au chaos où elle régnait seule, se déclare leur ennemie. Elle tente les hommes et les induit à désobéir aux préceptes de Éa. Le péché est ainsi introduit pour la première fois dans le monde. Il faut faire cesser ce désordre, et, pour réduire à l'impuissance Tiamat, il s'engage une grande lutte entre les deux mondes du ciel et des enfers, de la lumière et des ténèbres, lutte qui est comme la Gigantomachie des traditions chaldéennes. Dans cette lutte, Maroudouk, suscité par son père, est le champion des dieux. Ceux-ci l'arment de la foudre et de la harpe, et à la tête des légions des anges, il va combattre Tiamat, suivie de l'armée des démons et des êtres monstrueux nés dans le chaos. Tiamat est vaincue et rejetée dans l'abîme inférieur.

On le voit, la principale différence qu'offre avec ce récit d'Orchoé celui de Babylone et de Borsippa, recueilli par Bérose, consiste en ce que la lutte contre Tiamat s'y confond avec l'œuvre de la création, dont elle est le mode. De plus, le rôle de tous les autres dieux s'y efface devant celui de Bel Maroudouk, le dieu spécial de Babylone, qui devient le seul démiurge. Mais, bien qu'un tel point de vue soit fort peu développé dans la narration orchoénienne, il est une donnée commune aux deux récits, sur laquelle nous voulons insister ici : c'est celle d'une première génération titanique et monstrueuse d'êtres vivants, développée dans le sein du chaos bien avant l'apparition des êtres de la création actuelle, et dans laquelle toutes les formes de la nature étaient confondues. Ces habitants monstrueux du chaos, formés à son image, n'ont pas survécu à l'état confus dans lequel ils avaient pris naissance ; incapables de supporter l'éclat de la lumière, ils se sont évanouis quand les dieux qui représentent un développement plus parfait ont organisé l'univers, séparé le ciel de la terre, la lumière des ténèbres. Tiamat, leur mère et leur reine, les a alors entraînés avec elle dans l'abîme infernal où elle est désormais reléguée ; là ils se confondent avec les démons et demeurent comme eux les adversaires des dieux célestes.

La fin de la sixième tablette ou du sixième chant de l'épopée d'Izdhubar, dont la rédaction parvenue jusqu'à nous est manifestement d'origine orchoénienne, représente Istar, irritée d'avoir vu son amour méprisé par le héros et se préparant à descendre dans la demeure des morts, dans le « Pays sans retour » (en accadien *kur nugâ*, en assyrien *irçit la tarat*), correspondant au *schéôl* hébraïque, pour y chercher l'époux de sa jeunesse, Doumouzi ou Tammouz (1), qui a été frappé dans la sombre forêt d'Eridhou, « dans le cœur de laquelle aucun homme n'a pénétré », où se trouve « le centre de la terre » et « la couche de Zikoum, la mère primordiale de tous les dieux et de tous les êtres », autre forme de Tiamat. Cette déesse y repose au pied du pin mystérieux, de l'arbre géant et cosmique, dont les fruits sont « d'onyx brillant », qui étend son ombre sur le monde entier comme le frêne Yggdrasil de la mythologie scandinave, tandis que ses racines plongent « dans l'abîme inférieur » (2).

(1) On sait que cette Descente d'Istar aux Enfers est le sujet d'un poème particulier et désormais célèbre, qui a été l'objet des études successives de MM. Schrader, F. Lenormant, G. Smith, Oppert et Friedrich Delitzsch. Le texte en est publié dans les *Cuneiform inscriptions of Western Asia*, t. IV, pl. 31.

(2) Nous empruntons ces traits au début d'un hymne publié dans les *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 15, col. 2, l. 62-91; voy. Sayce, dans les *Records of the past*, t. IX, p. 146. — La sombre forêt d'Eridhou, de ce morceau lyrique, n'est certainement pas une localité réelle des environs de la ville d'Eridhou, la Ruta de Ptolémée, près du golfe Persique, siége principal du culte de Éa. C'est une localité de la pure géographie mystique, une autre forme d'expression de la demeure des ténèbres où réside Tiamat. — La donnée de l'arbre

Istar décrit ainsi dans l'épopée la sombre région où elle va descendre (1) :

J'ouvre mes ailes comme un oiseau ;
je descends, je descends vers la demeure de la corruption, le siége du dieu Irkalla (2),
la demeure où l'on entre sans pouvoir sortir,
par le chemin où l'on va sans pouvoir revenir,
dans la demeure dont l'entrée est cachée au jour,
le lieu où l'on n'a que de la poussière pour apaiser sa faim, de la boue pour nourriture,
où l'on est vêtu, comme les oiseaux, d'un vêtement d'ailes (3),
où l'on ne voit pas la lumière et l'on réside dans les ténèbres.
Dans cette demeure de mon ami, où je vais entrer,
on me garde une couronne
avec ceux qui, portant des couronnes, ont gouverné la terre dans les jours du commencement,
avec ceux à qui Anou et Bel ont donné un renom terrible,
dont la nourriture était le limon putride, la boisson les eaux troubles (4).
Dans cette demeure de mon ami, où je vais entrer,
habitent les guerriers invaincus,
les bardes et les hommes fameux ;
là habitent aussi les monstres de l'abîme d'où sont sortis les grands dieux ;
là est la demeure d'Etana (5), la demeure de Ner.

Un fragment de tablette du Musée Britannique, dont la connaissance est encore due au toujours regretté George Smith (6), nous fournit quelques versets d'un troisième récit cosmogonique, qui se rapprochait davantage de celui de Bérose et entrait dans des détails développés sur les premiers habitants titaniques de la terre non encore sortie de l'état chaotique, ainsi que sur leur destruction par le premier rayonnement de la lumière du soleil. Il nous fait comprendre ce que le passage qui vient d'être cité entend par les « porteurs de couronnes des jours du commencement, qui n'avaient que des eaux troubles pour boisson ». Le document, dans son contexte même, est présenté comme ayant été dressé par un roi des âges mythiques pour être déposé dans le temple de Nergal à Cutha, dans la Babylonie.

cosmique, que nous avons ici, explique comment, dans une tablette lexicographique, l'accadien *gis* « arbre » est rangé parmi les expressions métaphoriques qui désignent le Ciel : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 50, l. 22, c-d.

(1) G. Smith, *Chald. account of Genesis*, p. 227.

(2) D'après d'autres textes ce dieu Irkalla est un justicier infernal, qui brûle les méchants de sa flamme.

(3) On remarquera l'analogie de cette donnée avec la représentation égyptienne de l'âme par un oiseau à tête humaine.

(4) Ces eaux troubles sont celles du chaos, comme l'établit d'une façon positive le morceau que nous rapportons immédiatement après celui-ci.

(5) Etana est un des premiers monarques postdiluviens, qui, comme Khasisatra ou Xisuthrus, régnait à Sourippak ; les sept grands Esprits mauvais appelés *Maskim* (en assyrien *Rabiçi*) étaient soumis à ses ordres, de même que les Djinns à ceux de Salomon dans les légendes musulmanes : voy. Sayce, *Babylonian literature*, p. 32. C'est lui que les fragments de Bérose appellent Titan et représentent comme faisant, avec son frère Prométhée (nous ne connaissons pas encore le vrai nom du personnage ainsi hellénisé), à Cronos (dans l'arménien de Moïse de Chorène, *Zervan*), c'est-à-dire à Ea, une guerre (Syncell., p. 44 ; Euseb., *Armen. chron.*, p. 17, ed. Mai ; Mos. Choren., I, 5) dont le récit se développe ensuite, avec une quantité d'additions parasites, dans les Oracles Sibyllins (III, § 2 ; cf. Tertullian., *Ad nation.*, II, 12).

(6) *Chaldean account of Genesis*, p. 102 et suiv. ; voy. F. Lenormant, *Les dieux de Babylone*, p. 44 ; Sayce, *Babylonian literature*, p. 33.

Le Soleil .] seigneur, force des dieux. . . . . .

. . . .

seigneur de la région supérieure et de la région inférieure, seigneur des Archanges [célestes,
ceux qui buvaient les eaux troubles du chaos et n'auraient pas pu boire une eau pure,
ces hommes, avec sa flamme, son arme, il les poursuivit,
les atteignit, les détruisit.
Rien n'avait encore été écrit sur des tablettes: il n'y avait qu'un vide où rien n'était [distingué;
de la terre rien ne s'était élevé et aucune végétation n'avait poussé.
C'étaient des hommes aux corps d'oiseaux du désert, êtres humains
avec des faces de corbeaux,
que les grands dieux avaient produits
et pour qui ils avaient créé une habitation sur la terre.
Tiamat leur avait donné leur force,
la Dame mère des Dieux avait suscité leur vie;
au milieu de la terre ils avaient pris naissance et grandi,
et s'étaient multipliés en nombre.
C'étaient sept rois frères de la même famille,
six mille en nombre était leur peuple.
Banini leur père était roi, leur mère
était la reine Milili (1).

Suivait la liste des noms des sept frères; ceux des deux aînés restent seuls; ils sont accadiens et signifient l'un « Celui qui fend la nuit » et le second « Celui qui marche dans la nuit (2). »

Ces hommes à face de corbeaux, Titans de la tradition chaldéenne, George Smith les a rapprochés à tort des génies ailés à tête d'aigle ou plutôt de vautour percnoptère, que les bas-reliefs des palais assyriens nous montrent fréquemment dans le rôle de protecteurs des rois (3), ou de gardiens de l'arbre de vie (4). Dans la réalité, ces génies n'ont rien à faire avec les habitants du monde chaotique décrits par le fragment de Cutha. Mais ceux-ci, les cylindres babyloniens nous en offrent des représentations assez multipliées, et impossibles à méconnaître, où ils sont placés au milieu des autres êtres monstrueux de la création primordiale et confuse à laquelle Bérose fait présider Tiamat, avant l'œuvre du démiurge. J'en place ici deux exemples, sur lesquels il me paraît que l'on ne peut pas avoir de doute et que





(1) La lecture de ce dernier nom est douteuse. Il pourrait être *Giggubgub*, ce qui signifierait en accadien « Celle qui brille dans la nuit ».

(2) Le fragment de la suite du texte, qui se lit au revers de la tablette, était séparé de celui-ci par une longue étendue de récit. Il a trait à une autre histoire, placée postérieurement dans les temps fabuleux, à une guerre terrible que soutient un héros (dont le nom a malheureusement disparu) avec l'aide des dieux, guerre où il ne finit par être vainqueur qu'après que trois armées envoyées par lui ont été successivement exterminées.

(3) Botta, *Monument de Ninive*, t. I, pl. 74 et 75; Layard, *Monuments of Nineveh*, 1st series, pl. 36; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LV.

(4) Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. 6 et 8. — Un génie semblable isolément, sur le côté d'un cone de travail assyrien : Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XVII, n° 2. Un autre, sur un cylindre, adorant un dieu : Lajard, pl. LXI, n° 5.

j'emprunte à la riche série de cylindres que M. le général de Cesnola découvrit dans le trésor du temple de Curium, cylindres aujourd'hui transportés à New-York (1). Plus intéressant encore est celui du Cabinet des médailles de Paris, gravé sur hématite, comme tous les cylindres jusqu'ici connus qui offrent des sujets de cette classe (2), et dont nous plaçons ensuite le dessin sous les yeux du lecteur (3). Le sujet en est divisé en trois registres. Dans le registre supérieur on voit sept dieux célestes, dont une déesse « à deux faces (probablement la double Istar), se tenant



debout devant la grande Mère divine, la Belit primordiale, envisagée sous son aspect de Zikoum, la personnification de l'océan céleste (4), plutôt que sous celui de Tiamat, la mer ténébreuse, laquelle est assise sur un trône et de ses mains laisse tomber un flot. Le registre inférieur est occupée par l'image des habitants du chaos, hommes ailés à tête d'oiseaux, comme dans le fragment de Cutha, et à têtes de chiens, comme dans la narration de Bérose : l'artiste les a représentés dans les scènes de leur existence, capturant à la chasse les animaux non moins étranges qu'eux qui étaient leurs compagnons dans le monde non encore réglé par des lois immuables. Enfin la zone intermédiaire est occupée par une sorte d'entrelacs symbolique, qui paraît exprimer les eaux du chaos, de la mer antérieure à toutes choses et dont toutes choses sont sorties. Les cylindres nous offrent un assez bon nombre d'exemples certains de la représentation des eaux par des entrelacs de ce genre.

Cette idée d'une génération d'êtres monstrueux et titaniques vivant au sein du chaos, que nous venons de constater dans toutes les versions de la cosmogonie chaldéo-babylonienne, nous la retrouvons dans les récits de la Phénicie sur l'origine de l'univers et des dieux. Elle est nettement exprimée dans la première des cosmogonies extraites par les écrivains chrétiens du Sanchoniathon de Philon de Byblos (5), morceau qui présente de grandes difficultés, mais dont je crois donner ainsi qu'il suit le sens exact.

Après avoir dit que le principe de tout fut le Chaos ténébreux (בהו), sur lequel planait le Souffle (רוח), l'auteur dit : « De la copulation du Chaos et du Souffle naquit

(1) Cesnola, *Cyprus*, pl. xxxi, nos 8 et 10.

(2) Le choix de cette matière noire pour y graver des sujets empruntés ainsi au monde des ténèbres, paraît intentionnel.

(3) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. xxix, no 4.

(4) *Cf. Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 50, l. 27, c-d.

(5) P. 10 et s., ed. Orelli. — Je vois un seul morceau suivi, là où M. Renan a cherché à en distinguer deux, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 275.

Môt (מוט), que l'on interprète comme le limon ou la pourriture d'une mixture aqueuse. C'est de là que sortit tout germe de la création et la genèse de toutes choses. Il y avait alors dans le chaos des êtres animés dénués de sentiment, de qui sont nés les êtres intelligents. On les appelle Zophésamim (צפי שמים), c'est-à-dire « contemplateurs du ciel », et leur figure était comparable à la forme d'un œuf. Puis le Môt s'illumina et le soleil, la lune et les étoiles brillèrent. L'air étant pénétré par cette splendeur ignée, la mer et la terre s'enflammèrent, il se dégagea des vents et des nuages, et de formidables cataractes des eaux célestes se précipitèrent. Ainsi toutes les parties de l'univers, jusque-là confondues, se séparèrent sous l'action du feu solaire, et dans le choc des éléments éclatèrent les tonnerres et les éclairs. Le fracas de ces tonnerres éveilla les êtres intelligents, qui s'effrayèrent à ce bruit, et tout ce qui est mâle et tout ce qui est femelle commença à se mouvoir dans la mer et sur la terre. »

L'indication sur la figure des Zophésamin est fort obscure, à tel point que quelques critiques, entre autres M. Renan, ont proposé de déplacer le membre de phrase *καὶ ἀνεπλάσθη ὁμοίως ᾠοῦ σχήματι*, et d'admettre qu'originairement il s'appliquait au Môt, source de tous les êtres. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'en venir à ce parti désespéré. L'explication de ces expressions embarrassantes me paraît se trouver dans le curieux récit sur les androgynes primordiaux, que Platon (1) met dans la bouche d'Aristophane, récit d'origine sûrement asiatique (2) et, suivant toutes les probabilités, introduit chez les Grecs par quelqu'un des philosophes de l'école ionienne.

« A l'origine, il y avait trois genres d'hommes, non-seulement les deux que nous voyons encore aujourd'hui, masculin et féminin, mais encore un troisième, tenant des deux à la fois, qui a disparu et dont le nom seul est resté. En effet, existait alors en nom et en réalité l'androgyne, mélange du sexe mâle et du sexe femelle, tandis qu'aujourd'hui le mot même ne s'emploie plus que comme une injure. Son apparence était humaine, mais disposée en rond, le dos et les flancs faisant cercle. Il avait quatre bras et autant de jambes, deux visages exactement semblables au-dessus d'un col arrondi et dans une même tête, quatre oreilles, les attributs des deux sexes et le reste à l'avenant. Il marchait debout, comme les hommes actuels, quand il voulait; mais quand il désirait courir rapidement, il se servait de ses huit membres à la façon des acrobates qui font la roue. » La narration ajoute que les dieux, séparant les deux moitiés de l'androgyne, en firent des mâles et des femelles qui cherchent à se rejoindre pour former de nouveau l'unité première, d'où l'attrait de l'amour.

Ce double corps dessinant un cercle ou plus exactement une ellipse, en se réunissant au col et à la naissance des jambes, n'est-ce pas là précisément la « figure d'œuf » que dessinaient les Zophésamim de Sanchoniathon? Je le crois d'autant plus volontiers, qu'il me paraît positif que, dans la pensée de l'écrivain que traduisit Philon de Byblos, ces premiers êtres vivants étaient hermaphrodites. Je crois en trouver la preuve dans ce fait, que c'est seulement à la génération après les Zophésamim, lorsque les êtres intelligents, *νοερὰ ζῶα*, s'éveillent au bruit du tonnerre, que Sanchoniathon nous montre « le mâle et la femelle » *ἄρσεν καὶ θῆλυ*, commençant à se mouvoir, désormais séparés. Et cette séparation des sexes coïncide ainsi avec celle du ciel et de la terre, de la lumière et des ténèbres, en un mot de tous les éléments de la nature, jusque-là confondus.

(1) *Conviv.*, p. 189 et s.

(2) Voy. Ch. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit*, p. 19 et suiv.

Une pareille manière de comprendre le texte de la cosmogonie phénicienne me paraît justifiée par ce que, dans le récit cosmogonique de Bérose, les précurseurs les plus directs de l'humanité, parmi les êtres vivant dans le chaos, sont des androgynes à double face. Mais ne doit-on pas aller encore plus loin? N'est-on pas autorisé à admettre, d'après les expressions mêmes du texte biblique, que dans la pensée première de la cosmogonie des Hébreux, l'homme a été originairement un androgyne pareil à ceux de Bérose et de Platon, dont les deux moitiés n'ont été séparés en homme et femme que par une opération postérieure du Créateur? Les rabbins l'ont pensé presque unanimement; c'est dans ce sens qu'est la tradition juive (1). Et, bien que la tradition chrétienne ait adopté une autre significaion, à laquelle nos esprits sont habitués depuis l'enfance, on ne saurait contester, que la rédaction hébraïque ne se prête admirablement à celle-ci.

On sait que les deux premiers chapitres de la Genèse nous offrent deux récits successifs de la création, placés bout à bout dans la récension définitive du texte, mais provenant originairement des deux documents principaux dont la fusion a formé le Pentateuque. Tous les deux se terminent également par la création de l'homme.

Dans le récit du document le plus ancien, du document élohiste, ce dernier fait n'occupe que peu de place. Il est seulement dit qu' « Elohim créa l'homme à son image », puis on ajoute : « il les créa mâle et femelle (זכר ונקבה) (2). » Remarquons que les expressions peuvent ici s'entendre de l'androgyne réunissant les deux sexes aussi bien que d'un couple de deux individus distincts; et même, si le rédacteur avait voulu préciser ce dernier sens, par opposition aux cosmogonies des peuples voisins qui admettaient l'hermaphrodite primordial, il n'aurait pas manqué de dire « *le* mâle et *la* femelle » (הזכר והנקבה). J'ajoute que l'auteur de la récension définitive a dû prendre ce membre de phrase dans le sens où nous sommes disposé à l'entendre, car c'est seulement ainsi qu'il a pu lui sembler ne pas être en contradiction avec le récit de la formation de la femme, tirée du corps de l'homme, qu'il a inséré à la suite.

Cette dernière narration appartient au document jéhoviste. Voici comment j'en traduirais les principaux versets (3) :

« Yahweh Elohim fit tomber l'homme dans un profond assoupissement, et il s'endormit; il prit ensuite un de ses côtés dont il remplit la place par d'autre chair.

« Yahweh Elohim forma en femme le côté qu'il avait pris de l'homme et l'amena à l'homme.

« L'homme dit alors : Voici l'os de mes os et la chair de ma chair; que celle-ci soit appelée אשה puisqu'elle a été prise du איש (4). »

En traduisant ainsi, je prends צלע non dans le sens de « côte », qu'adoptent les versions autorisées des diverses communions chrétiennes, mais dans celui de « côté », dont les exemples sont fréquents dans la Bible, s'appliquant à l'homme ou bien à des objets inanimés. Ce dernier sens est celui que choisissent aussi les versions juives de Ibn-Tibbon et de Ibn-Falaquéra et que défend Moïse Maïmonide (5). Il me semble donner une image plus vraisemblable, plus conforme à l'esprit de l'antiquité que l'interprétation habituelle par la côte arrachée du flanc d'Adam et

(1) Voy. Moïse Maïmonide, *Moré nébouchim*, II, 30; t. II, p. 247 de la traduction de Munk.

(2) Genes., I, 27.

(3) Genes., II, 21-23.

(4) Ceci est intraduisible en français; « qu'elle soit appelée femme parce qu'elle a été prise de l'homme » ne rend aucunement la façon dont la première expression est le féminin de la seconde.

(5) *Moré Nébouchim*, II, 30, t. II, p. 247 de la traduction de Munk.

dont l'Éternel fabrique la femme. Cette dernière interprétation, qui apparait pour la première fois chez les Septante, aura été inspirée par le désir d'échapper à l'analogie avec les cosmogonies païennes, que présentait la notion d'un androgyne primitif, séparé ensuite en mâle et en femelle.



En tous cas, cette dernière idée, si étroitement apparentée aux traditions chaldéenne et phénicienne, fut formellement admise par une notable partie du judaïsme. La *Bereschith rabbâ* (1) dit qu'Adam fut créé à la fois homme et femme, ayant deux visages (דו פרצופין) tournés des deux côtés opposés (2). C'est ici exactement l'androgyne du fragment de Bérose, et pour en avoir la traduction plastique il faut s'adresser à l'intaille de travail perse, gravée sous le plat d'un cône d'agate blonde à taches brunes du Cabinet des médailles de Paris (3). Nous en donnons ici le dessin.

(1) Sect. 8 *init.*, fol. 6, col. 2.

(2) Cf. encore le Talmud de Babylone, *'Eroubin*, fol. 18, a.

(3) Lajard, *Culte de Vénus*, pl. I, nº 1.

C'est uniquement au point de vue de la donnée plastique de l'être à forme humaine ayant deux visages opposés, l'un masculin et l'autre féminin, que nous établissons ici un rapprochement avec la représentation de ce cône ; car elle offre sûrement l'image d'une divinité, non celle d'un des premiers habitants de la terre encore chaotique. La divinité androgyne, aux deux faces opposées correspondant aux deux sexes, est représentée debout, avec une couronne sur la tête qui réunit ses deux visages, et trois étoiles par-dessus. Deux oiseaux s'échappent de ses épaules et volent vers deux serpents dressés, qui se dressent de chaque côté, l'un, au flanc mâle, avec la tête entourée des rayons du soleil, l'autre, au flanc femelle, avec la tête surmontée du croissant lunaire. Dans le champ, au delà des serpents, on voit du côté mâle l'image incontestable du *κτείς* et du côté femelle un groupe de traits enchevêtrés qui semble reproduire l'image hiéroglyphique primitive désignant le phallus dans l'écriture cunéiforme. La manière dont les emblèmes les plus expressifs des deux sexes ont été placés ainsi, chacun du côté de la face de la figure divine qui appartient à l'autre sexe, paraît avoir pour objet d'accentuer encore l'idée d'androgynisme attachée à cette figure principale. En revanche, il n'y a plus d'échange de ce genre dans les attributs placés à ses pieds ; ce sont deux vases, une sorte de *prochoos* à verser les liquides du côté de la face mâle, une coupe destinée à les recevoir du côté de la face femelle : ce sont là deux symboles transparents du rôle de chacun des sexes dans l'acte de la génération.

La gravure du cône que nous étudions est perse ; il n'y a donc pas à chercher l'explication de son sujet dans la religion chaldéo-assyrienne, dont les monuments ne nous offrent, du reste, aucune figure pareille. D'un autre côté, tout dans cette image est contraire à l'esprit du zoroastrisme, la conception d'un être divin androgyne et l'emploi des serpents comme emblèmes d'éternité céleste, tandis que dans la donnée mazdéenne ils sont par excellence des êtres impurs, des créatures du mauvais principe. Il faut donc voir ici un monument du magisme médique, profondément différent du mazdéisme pur et en antagonisme avec lui (voy. Westergaard, dans la préface de son édition du *Zend-Avesta*, p. 17. H. Rawlinson, *Journal of the Royal Asiatic Society*, t. XV, p. 247 et s. ; G. Rawlinson, dans sa traduction d'Hérodote, t. I, p. 426-431 ; *The five great monarchies*, 2ᵉ édit., t. III, p. 322-353 ; F. Lenormant, *Lettres assyriologiques*, t. I, p. 105-111 ; *La magie chez les Chaldéens*, chap. V), qui, d'abord vaincu et proscrit avec l'avénement de Darius fils d'Hystaspe, reprit faveur à la cour des Achéménides, à partir du règne de Xerxès (Hérodot., VII, 19, 113 et 191), et dont, sous les derniers princes de la dynastie, l'influence corrompit profondément le culte officiel, en le faisant tomber dans l'idolâtrie (voy. G. Rawlinson, *The five monarchies*, 2ᵉ édit., t. III, p. 357-362). Ce monument est le seul où les théories mithriaques de Lajard trouvent une application raisonnable et vraisemblable. Il est difficile, en effet, de ne pas y reconnaître l'image de la personnification divine

Cette même idée de l'humanité, avec ses deux sexes, sortant de la division d'un androgyne originaire, a passé aussi dans le mazdéisme, du moins dans ses livres les plus récents, car nous n'oserions pas affirmer qu'elle y fût admise dès une date bien haute. Voici, en effet, ce qu'on lit dans la cosmogonie du *Boun-déhesch* pehlevi (1) :

« Il est dit dans la Loi que Kaioumorts (2) ayant rendu en mourant de la semence, cette semence fut purifiée par la lumière du Soleil.... Au bout de quarante ans, le corps d'un reivas (*Rheum ribes, L.*), formant un arbre de quinze ans, sortit de terre, le jour Mithra du mois Mithra. Il représentait deux corps disposés de manière que l'un avait la main dans l'oreille de l'autre, lui étant uni, lié, faisant un même tout avec lui. Ils étaient si bien unis tous les deux l'un à l'autre qu'on ne voyait pas quel était le mâle, ni quelle était la femelle. » Suit le récit détaillé de la manière dont Ormuzd divisa ce symplegma dont les deux moitiés devinrent Meschia et Meschiané, le premier couple humain. On sait que le même livre raconte ensuite leur tentation et leur chute, d'une manière fort analogue à la narration biblique.

Il m'a semblé qu'il pouvait y avoir quelque intérêt à grouper ensemble et à comparer entre elles toutes ces traditions sur l'origine et la première forme des ancêtres de l'humanité, qui se rattachent manifestement à un foyer commun, d'où elles ont rayonné dans des directions diverses. Et ce foyer premier, je crois que nous sommes désormais en droit de le chercher à Babylone et dans la Chaldée. Cependant je dois reconnaître qu'ici il manque encore une preuve, la dernière et celle qui serait la plus décisive : une tablette originale en écriture cunéiforme qui nous parlerait des androgynes, comme le fragment de Cutha des hommes à faces de corbeaux. Par une très-regrettable circonstance, parmi les débris du récit cosmogonique d'Orchoé qui ont été jusqu'ici retrouvés, aucun ne se rapporte à la création de l'homme.

C.-W. MANSELL.

qu'un verset unique du Yaçna (I, 29) appelle *ahurâibya Mithrâibya* « le double divin Mithra » (voy. Eug. Burnouf, *Commentaire sur le Yaçna*, p. 351), c'est-à-dire la fusion, en une seule divinité double, couple de Mithra solaire et d'Anahita lunaire, qui tenait tant de place dans le magisme médique (Fr. Lenormant, *Commentaire de Bérose*, p. 157 et s. ; *La Magie*, p. 209 et s.) et qu'Artaxerxe Mnémon installa, par un décret célèbre, dans le culte officiel de l'empire perse (Clem. Alex., *Protrept.*, I, 5; Inscription d'Artaxerxe Mnémon à Suse, Oppert, *Expédition en Mésopotamie*, t. II, p. 194 et s.; voy. Fr. Lenormant, *Commentaire de Bérose*, p. 154 et s.; *Gazette archéologique*, 1876, p. 15). La naissance d'une semblable conception, dans laquelle le dieu et la déesse se fondaient en un personnage androgyne, explique seule comment Hérodote (I, 131), en parlant de l'adoption du culte de l'Anaïtis chaldéo-assyrienne par les Mages, ajoute qu'ils l'appelaient *Mithra*. Comme presque tout ce que dit le père de l'histoire, son témoignage ici, quelque bizarre qu'il puisse paraître au premier abord, doit reposer sur un fait réel, et il y aurait imprudence à le traiter de simple erreur, comme quelques-uns l'ont fait avec trop de dédain (Bréal, *De persicis nominibus apud scriptores græcos*, p. 5 et s.).

(1) Anquetil-Duperron, *Zend-Avesta*, t. II, p. 376.

(2) Le Taureau-homme, qui joue dans cette cosmogonie un rôle analogue à celui d'Adam-Qadmôn dans les conceptions de la Kabbale juive.

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE H. OUDIN FRÈRES.

VASES PEINTS DE LA COLLECTION PARAVEY

(Planche 25.)

Nous publions dans la planche 25 deux vases peints de la belle collection d'antiquités rassemblée par feu M. Paravey et exposée en ce moment au palais du Trocadéro (1).

Le premier est un lécythos à peintures rouges sur fond noir. Le col qui, dans l'antiquité, avait déjà subi une restauration, comme en témoignent quatre trous à la naissance de l'anse et du goulot, n'a pas été retrouvé. Ce charmant vase a une couverte noire d'un éclat et d'une fraîcheur qu'on rencontre rarement; il a fait partie d'une collection formée par M. Alexandre Castellani et vendue à Paris en 1865 (2).

Le céramiste qui a fabriqué ce vase y a peint un sujet simple et gracieux. C'est une jeune fille debout, tournée à gauche et vêtue d'un chiton à plis fins qui tombe jusqu'à ses pieds et d'un ample péplos. Une couronne de myrte entoure ses cheveux. Dans sa main droite, elle porte un calathos, et dans la gauche un miroir, sur lequel on voit une tête de femme de profil, couronnée de lierre, tracée très-légèrement en noir (3). C'est donc la partie extérieure du miroir qui est visible ici; la surface polie destinée à réfléchir les objets est tournée en dedans vers le corps de la jeune fille, de sorte qu'un léger mouvement du bras suffirait pour l'élever et le rapprocher du visage. La tête peinte en noir indique, soit une tête en relief, soit la gravure au trait dont sont ornés les miroirs à l'extérieur. Je ne me rappelle pas avoir rencontré cette particularité sur aucun autre vase peint.

La couronne de myrte et le bracelet sont rehaussés d'une teinte violette. Le dessin est du meilleur style du cinquième siècle avant

(1) Les deux peintures sont reproduites dans notre planche de la grandeur originale, les formes des deux vases sont dessinées à côté, réduites de moitié.

(2) Voir mon *Catalogue* de cette collection, n° 80, Paris 1866. Cf. ma *Notice sur quelques vases peints de la collection de M. Alexandre Castellani*, n° 12, Paris 1865.

(3) Il n'a pas été possible, dans la planche en lithochromie, de rendre d'une manière satisfaisante l'extrême légèreté avec laquelle l'artiste grec a dessiné cette petite tête.

l'ère chrétienne et de la plus grande finesse. Les palmettes noires qui entourent le col et les grecques qui encadrent la figure sont délicatement peintes. J'ai désigné ce lécythos comme étant de fabrique sicilienne; il se pourrait toutefois qu'il fût l'œuvre d'un céramiste athénien.

On peut se demander si la composition que nous avons sous les yeux est complète, ou bien si la figure représentée ici ne faisait pas partie d'un tableau plus étendu; si cette jeune fille n'est pas une acolyte, une servante, qui, pénétrant dans le gynécée, apporte à sa maîtresse le miroir et le calathos? On sait, par de nombreux exemples, que les céramographes grecs avaient l'habitude d'arranger et de combiner leurs compositions d'après la forme des vases qu'ils se proposaient de décorer et d'après l'espace dont ils pouvaient disposer; qu'ils détachaient d'un groupe une ou deux figures pour en décorer des petits vases, comme souvent ils ajoutaient des personnages à des scènes vastes et étendues, quand il restait un espace à remplir.

Le second objet reproduit dans la pl. 25 est une espèce de support ou de très-petit plateau circulaire porté sur un pied. On y voit un *Satyre*, nu, avec une longue queue et des oreilles de cheval, accroupi, représenté de face, les deux mains appuyées sur les genoux. La tête tournée à droite, les regards portés en haut, il semble contempler quelque chose qui serait dans l'air ou bien une personne debout placée à côté de lui. Une couronne de lierre, de couleur violette, entoure ses cheveux. Indépendamment de l'originalité du sujet et de la manière dont il est dessiné, ce qui fait le principal mérite de ce charmant petit plateau, c'est la signature du céramiste, tracée dans le champ autour du Satyre, en lettres de couleur violette : ΣΟΣΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

Jusqu'ici on n'avait rencontré la signature de *Sosias* que sur un seul vase peint, la célèbre coupe conservée au Musée de Berlin et publiée déjà par les soins de l'Institut archéologique, en 1830 (1). Les premiers

(1) *Monum. inédits*, t. I, pl. XXIV et XXV. Cf. Gerhard, *Griechische und Etruskische Trinkschalen des K. Museums zu Berlin*, pl. VI et VII; Müller-Wieseler, *Denkm. der alten Kunst*, t. I, pl. XLV, nº 210; Gerhard, *Über die Zwölf Götter Griechenlands*, pl. I; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, nº 1030.

interprètes qui se sont occupés d'étudier cette précieuse coupe, et notamment le duc de Luynes (1), ont été frappés de la différence de style qui existe entre les compositions peintes à l'extérieur et celle qui occupe l'intérieur. Ces compositions sont évidemment dues à deux mains différentes. Le duc de Luynes fait observer le travail minutieux avec lequel sont traités les plus petits détails. Ce soin apporté aux détails peut nuire à l'effet général, mais il dénote une grande perfection dans les moyens d'exécution. L'étude matérielle était poussée à son plus haut degré; les détails anatomiques étaient indiqués avec soin, mais souvent exagérés; ils sont secs et anguleux et manquent de grâce. Quant à la procession religieuse et mystique représentée à l'extérieur de la cylix, ce sujet paraît évidemment du domaine de la sculpture, comme dit le duc de Luynes; en effet, cette procession rappelle les scènes ainsi que l'ordonnance des bas-reliefs. « Si Sosias, ajoute le savant archéologue (2), a exécuté en entier la cylix de Vulci, l'intérieur paraîtrait lui appartenir et l'extérieur être une imitation. »

M. H. Brunn (3) partage cette manière de voir, et le Satyre de notre planche 25, comme pose, comme attitude, rappelle tout à fait la manière dont est représenté Patrocle blessé, à l'intérieur de la précieuse cylix du Musée de Berlin.

Les noms d'artistes sur les vases peints sont suivis, les uns du verbe ἐποίησε, les autres du verbe ἔγραψε; et en général on considère les premiers comme des noms de *fabricants*, de *simples potiers*, les seconds comme des noms de *peintres* ou de *dessinateurs*. Il est avéré aujourd'hui que plusieurs de ces céramistes étaient à la fois fabricants et dessinateurs; leurs noms sont suivis tantôt du verbe ἐποίησε, tantôt du verbe ἔγραψε; d'autres fois ces artistes accompagnent leur signature des deux verbes ἔγραψε καὶ ἐποίησε. On peut citer comme exemple certains vases sur lesquels se lisent les noms d'Amasis, de Doris, d'Euphronios, d'Exekias (4). Une grande coupe à peintures noires, conservée à la Pinacothèque de Munich, porte les signatures d'ΑΡΧΙΚΛΕΣ

(1) *Ann. de l'Inst. arch.* t. II, 1830, p. 243.
(2) *L. cit.*, p. 244.
(3) *Geschichte der griechischen Künstler*, t. II, p. 731.
(4) Voir l'ouvrage cité de M. H. Brunn aux noms de ces céramistes.

ΕΠΟΙΕΣΕΝ et de ΓΛΑΥΚΥΤΕΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ (1). Le premier de ces noms Archiclès désignerait-il le fabricant, et Glaucytès serait-il le dessinateur? On ne peut proposer cette explication que comme une simple conjecture; c'est le seul exemple que je connaisse de deux noms propres réunis et suivis l'un et l'autre du verbe ἐποίησε.

Mon ami M. Fr. Lenormant me fait remarquer, et avec beaucoup de raison, combien la pose du Satyre peint sur le charmant petit plateau de la collection Paravey rappelle le Satyre des monnaies de Naxos de Sicile (2). Accroupi, vu de face, la tête tournée de côté, le graveur de la monnaie s'est efforcé de rendre, dans cette pose raccourcie, les détails anatomiques avec vigueur, affectant plus d'exactitude et de vérité que de grâce, surtout sur les monnaies de la seconde époque, frappées au sixième siècle avant notre ère et dans les premières années du cinquième. Feu M. Prosper Dupré, dans un remarquable article, imprimé dans la *Revue numismatique* (3), a cherché à fixer l'âge des vases peints, fabriqués en Sicile, en comparant ces vases avec les monnaies frappées à Naxos. Or, comme on sait d'une manière positive la date de la fondation de Naxos et aussi l'époque de sa destruction, on obtient des résultats certains. Naxos de Sicile, colonie de Naxos, île de la mer Égée, fut fondée un an avant Syracuse, c'est-à-dire l'an 735 avant J.-C., olymp. XI, an 2 (4), et détruite par Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, l'an 403 av. J.-C., olymp. XCIV, 2 (5). M. Dupré reconnaît dans la série des monnaies frappées à Naxos, depuis sa fondation jusqu'à la fin de l'existence de cette ville, période d'environ trois siècles et demi, trois types distincts; les plus anciennes de ces monnaies appartiendraient au VIIIe et au VIIe siècle avant J.-C.; les secondes auraient été fabriquées au VIe siècle et les dernières au Ve, Naxos ayant

(1) O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung K. Ludwigs in der Pinakothek zu München*, nº 333; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. IV, pl. LIX; Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, pl. CCXXXV et CCXXXVI.

(2) Torremuzza, *Siciliae vet. nummi*, pl. LIII; Mionnet, *Descript. de médailles*, Atlas, pl. LXVI, nºs 2 et 3; *Cat. of greek coins in the British Museum, Sicily*, p. 118 et 119; Jul. Friedländer und A. von Sallet, *Das K. Münzkabinet*, Berlin 1877, pl. VI, nº 571; *Zeitschrift für Numismatik*, t. VI, 1878, pl. I.

(3) Année 1857, p. 1 et suiv.

(4) Le Syncelle, cité par Eusèbe, indique la première année de la XIe olympiade.

(5) Diodor. Sicul., XIV, 15.

été détruite à la fin de ce siècle, l'an 403 av. J.-C. D'après ces données, le petit vase qui porte la signature de Sosias pourrait avoir été fabriqué vers le milieu du ve siècle avant l'ère vulgaire, à l'époque de transition où les vases à figures noires sur fond clair sont remplacés par les vases à figures rouges sur fond noir. On a des exemples de ce changement sur des vases où les deux systèmes sont employés, l'un sur une des faces, l'autre au revers. Enfin, la comparaison des monnaies de Naxos avec les sujets choisis de préférence par le céramiste Sosias pourrait faire croire que cet artiste était Sicilien et même originaire de Naxos. Des découvertes ultérieures pourront peut-être un jour fournir de nouveaux éclaircissements et résoudre la question.

J. de WITTE.

JUPITER ARMATUS.

La lecture d'un récent travail du Révérend Samuel Savage Lewis sur les représentations du *Jupiter Martialis — Remarks on a Bronze Statuette found at Earith, Hunts* (1) — m'a remis en mémoire les excellentes réflexions de M. François Lenormant sur l'identité du Zeus Areios des Grecs avec le *Jupiter armatus* de Virgile (2). C'est à ce propos que je voudrais signaler deux monuments inédits du midi de la France, qui rentrent dans la série des Jupiters casqués et cuirassés.

Le premier fait partie de la belle collection d'antiquités réunie à Gigondas par M. E. Raspail. C'est un autel, découvert à Vaison. Sur la face antérieure est sculpté un groupe de deux divinités : *Junon* tenant une patère est accompagnée du paon, son oiseau ordinaire; *Jupiter, casqué et cuirassé*, les jambes et les pieds nus, tient le foudre de la main droite, et une roue (?) de la main gauche; l'aigle est à ses pieds, tourné vers lui. Le style du bas-relief est élégant; c'est une sculpture qui mériterait d'être connue et reproduite.

Le second monument a été découvert dans la même contrée. Je l'ai vu, au mois d'octobre 1876, chez un paysan de Séguret (Vaucluse). Il avait été déterré dans un champ voisin et gisait devant la porte de

(1) *Report presented to the Cambridge Antiquarian Society*, may 19, 1873, Cambridge, 1878, p. 231.

(2) *Gazette archéologique*, 1877, p. 97.

la maison. C'est une statue dont la tête manque malheureusement, mais l'*aigle*, placé à ses pieds, permet d'y reconnaître un *Jupiter*. Le dieu est *cuirassé* et porte une forte armille au bras gauche; une chlamyde rejetée en arrière couvre les épaules et revient sur la main gauche en passant derrière le coude; les pieds sont nus. La poitrine est belle et d'une bonne facture; les jambes malheureusement sont rongées et méconnaissables.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

L'HERCULE D'ATHIENO

DANS L'ILE DE CHYPRE.

(PLANCHE 26.)

La statue colossale en pierre calcaire blanche, reproduite dans la planche 26 par le procédé de la phototypie, est un des monuments les plus importants du Metropolitan Museum of art de New-York. Elle a été trouvée dans les fouilles du général de Cesnola, dans le temple d'Athieno (1), où cet habile explorateur, d'accord avec M. le comte de Vogüé, croit reconnaître le célèbre temple de Golgos, identification récemment contestée par M. Richard Neubauer (2). Ce capital morceau de sculpture n'est pas inédit; il a été déjà publié plusieurs fois (3). Mais aucune des figures qui en ont été données n'est pleinement satisfaisante, et il a semblé à la Direction de la *Gazette archéologique* qu'il y avait intérêt à mettre sous les yeux des lecteurs du recueil, à l'aide d'un des moyens où l'action de la lumière opérant seule supprime tout soupçon d'interprétation, l'image exacte d'un colosse qui ne se recommande pas seulement par ses dimensions exceptionnelles,

(1) Sur ces fouilles, outre ce que le général de Cesnola a écrit lui-même (*Cyprus, its ancient cities, tombs and temples*, p. 128-164), voy. d'intéressants articles de M. Colonna-Ceccaldi dans la *Revue archéologique*, nouv. sér., t. XXII, p. 363-372; t. XXIV, p. 221-228; et une lettre de M. R. W. Lang dans le même recueil, t. XXIII, p. 336.

(2) *Der angebliche Aphroditetempel zu Golgoi und die daselbst gefundenen Inschriften*, in *Kyprischer Schrift*, dans les *Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni*, p. 673.

(3) La partie supérieure seulement, avant que les jambes n'eussent été rajustées : *Harper's new monthly magazine*, juillet 1872, p. 202; Doll, *Sammlung Cesnola*, nº 178, pl. VII, nº 9; *Guide to the Cesnola collection* (New-York, 1876), p. 19. La statue entière : Cesnola, *Cyprus*, pl. XII.

mais qui fournit aussi un type caractérisé d'une des époques du développement des arts plastiques chez les anciens Cypriotes.

La statue a de haut 8 pieds 9 pouces, mesure anglaise. Elle représente Hercule debout, dans une pose qui conserve encore une singulière raideur, bien que le style ne participe plus d'une manière directe de l'égyptien ni de l'assyrien. Le bras droit, abaissé et collé au corps, est détruit; il ne reste plus qu'une partie de la main, appliquée à la cuisse et tenant quatre flèches. Le bras gauche se plie à angle droit avec un mouvement gêné pour retenir contre le corps l'arc détendu, qui est collé au côté de la poitrine, allant de l'épaule à la cuisse, tandis que la main tient une massue courte et noueuse. Le costume du dieu est fort singulier. Il se compose d'une sorte de justaucorps collant, à manches courtes ne couvrant que le haut des bras; ce vêtement est serré à la taille par une ceinture d'où descend par devant une pièce d'étoffe étroite, en tablier, venant cacher les parties sexuelles, tandis que sur les côtés des cuisses et par derrière, le justaucorps se prolonge par des pans qui n'atteignent pas la hauteur du genou. Les jambes et les pieds sont nus. La dépouille du lion couvre la tête d'Hercule et descend sur ses épaules. Elle est coupée à cet endroit de manière à former une véritable cuculle, une pèlerine à capuchon, que ferme sur la poitrine un nœud formé des deux pattes de devant. Je ne connais pas, pour ma part, d'autre exemple de cette disposition toute particulière donnée à la peau du monstre dont la défaite fut le premier exploit du fils de Zeus. L'artiste a dû prendre ici pour modèle l'accoutrement de guerre, fait avec une dépouille d'animal féroce, qu'il avait vu porter en réalité dans les armées du roi de Perse par des guerriers barbares, comme ces Éthiopiens qu'Hérodote (1) décrit servant sous Xerxès, couverts de peaux de lions ou de léopards et portant des massues noueuses.

L'agencement ainsi imité par l'artiste suppose que la tête du lion a été *naturalisée*, comme dirait un fourreur. En la préparant et la desséchant convenablement, on lui a conservé toute sa charpente osseuse,

(1) VII, 69.

revêtue de la peau, de manière à en faire un casque aussi résistant que s'il était de métal, casque dont le crâne forme la bombe extérieure, la voûte palatale la calotte intérieure, et les branches de la mâchoire inférieure, divisée sur le devant, les garde-joues. De cette façon, les mâchoires conservées sont encore garnies de toutes leurs dents, qui encadrent la figure du dieu. Cette conservation des dents, qui à la mâchoire supérieure forment sur le front une sorte de bandeau, que dépassent seulement quelques mèches de cheveux, est une particularité des plus rares dans les représentations figurées d'Hercule. On ne peut guère la noter que sur quelques peintures de vases à figures noires, exécutées avec un fini exceptionnel dans les détails. Mais il est intéressant de la retrouver dans un monument encore inédit dont nous plaçons ici le dessin, de face et de la grandeur de l'original.



Ce monument provenait de l'Attique (1), et il faisait partie de la collection Révil quand a été exécuté le dessin que nous publions; j'ignore où il se trouve actuellement. C'est un petit aryballos de cette variété spéciale de céramique, formée d'une fritte sableuse recouverte

(1) Voy. *Bulletin de l'Inst. archéologique*, 1834, p. 184 et 185.

d'une glaçure d'un bleu verdâtre, que l'on a l'habitude de qualifier de *porcelaine égyptienne*. Lors des premiers rapports des Grecs avec l'Égypte, sous la XXVIe dynastie, la fabrication en a été implantée, à l'imitation de l'industrie des bords du Nil, dans quelques-unes des îles de la mer Égée, et la nécropole de Camiros en a fourni d'assez nombreux spécimens; mais cette fabrication ne paraît pas s'être prolongée au delà du VIe siècle. L'aryballos de l'ancienne collection Révil est décoré à sa partie antérieure d'un buste d'Hercule imberbe, coiffé de la dépouille du lion, encore garnie des dents et des yeux; ce buste est muni de deux petits bras tout à fait disproportionnés, dont les mains retiennent la peau du monstre des deux côtés du menton.

M. le général de Cesnola (1) affirme que le bas-relief représentant Hercule qui perce de ses flèches le chien Orthros, gardien des troupeaux de Géryon, tandis que le pâtre Eurytion cherche à soustraire les bœufs à sa poursuite (2); que ce bas-relief, considéré par M. Colonna-Ceccaldi (3) comme provenant des revêtements intérieurs du temple, décorait en réalité la face antérieure du piédestal cubique du colosse que nous publions. Nous n'avons aucune raison de contester cette assertion du savant général, qui affirme que c'est lui qui le fit scier en plaque mince pour le rendre plus facilement transportable. D'ailleurs, statue et bas-relief appartiennent évidemment à la même époque du développement de la sculpture indigène, bien que l'artiste cypriote, comme ceux de l'Assyrie, ait déployé plus de science et d'habileté, moins de raideur, un mouvement plus vivant et plus vrai dans le travail du bas-relief que dans celui de la ronde-bosse.

Mais ce dont on a lieu d'être surpris, c'est qu'un connaisseur aussi fin que M. J.-P. Six ait pu attribuer le bas-relief au temps d'Évagoras, aux dernières années du Ve siècle avant l'ère chrétienne (4). L'Hercule assis imberbe ou la tête d'Hercule barbue, et coiffée de la peau de lion, que l'on voit sur les monnaies d'or et d'argent du glorieux roi de Sa-

(1) *Cyprus*, p. 136.

(2) *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXIV, pl. XXI; Doell, *Sammlung Cesnola*, n° 763, pl. 41, n° 6; Cesnola, *Cyprus*, p. 136.

(3) *Rev. archéol.*, nouv. sér., t. XXII, p. 369.

(4) *Numismatic chronicle*, nouv. sér., t. XVII, p. 230.

lamis (1), appartiennent à un autre art, à un art plus grec, plus avancé, plus souple, plus savant, qui a profité des progrès immenses réalisés par la sculpture hellénique dans le cours du ve siècle. Le bas-relief est certainement antérieur de près d'un demi-siècle au règne d'Évagoras. L'Hercule tirant de l'arc, qui en constitue la figure principale, est exactement pareil à celui des monnaies de Baal-Melek, roi de Citium (2), lequel paraît avoir été le premier prince phénicien installé dans cette ville par les Perses, après que les Athéniens eurent abandonné Cypre, en l'an 448 av. J.-C. Ce sont ces monnaies qui fournissent le véritable élément de comparaison pour en déterminer la date; et celle du colosse lui-même ne saurait être différente. J'ajouterai que, pour faire descendre aussi bas l'exécution de ces sculptures, il faut tenir compte de la part de raideur et d'archaïsme que l'influence asiatique maintenait encore à ce moment dans l'art cypriote, et qui est si bien empreinte dans la numismatique royale de Citium. S'il s'agissait d'œuvres proprement grecques, il faudrait les regarder comme plus anciennes.

E. DE CHANOT.

DEUX TERRES-CUITES GRECQUES

(PLANCHE 27.)

La magnifique collection de terres-cuites grecques de M. Camille Lécuyer est en ce moment un des plus précieux fleurons de l'exposition historique du Palais du Trocadéro. Elle aura acquis dans cette circonstance une renommée européenne, et elle la mérite, car il serait difficile de trouver un choix plus intelligent de sujets rares et instructifs pour la science, en même temps que d'œuvres de l'art le plus fin et le plus délicat (3). Ce sont les fouilles de la nécropole de Tanagra qui ont fourni la majeure partie de cette exquise série; mais celui qui a su si bien la former a mis aussi à contribution les provenances des autres localités de la Grèce et de l'Asie-Mineure. Il a su se défendre avec un tact parfait contre les produits de l'industrie

(1) D. de Luynes, *Numismatique et inscriptions cypriotes*, pl. IV.

(2) *Rev. num.*, 1867, pl. II, n°s 3-5; Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, pl. II, n°s 3-5.

(3) Voy. ce qu'en a déjà dit M. O. Rayet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, p. 355-358.

des plus habiles falsificateurs modernes, et l'on ne rencontre pas non plus dans ses vitrines de ces pièces outrageusement restaurées, rhabillées, comme on n'en voit que trop aujourd'hui dans le commerce des antiquités, pièces où souvent il devient presque impossible de reconnaître avec certitude ce qui est antique et ce qui ne l'est pas.

Avec une libéralité scientifique dont nous sommes heureux de pouvoir ici lui exprimer publiquement notre reconnaissance, M. Lécuyer a permis à la direction de la *Gazette archéologique* de puiser aussi largement qu'elle voudrait dans sa collection pour les planches du recueil. Nous userons de cette généreuse permission, et je dirai presque nous en abuserons. Nous ferons passer successivement sous les yeux de nos souscripteurs les pièces les plus remarquables de ce riche cabinet, auquel nous avons déjà fait plus d'un emprunt, et qui serait digne de servir de thème à une publication séparée. Aussi la planche que nous donnons aujourd'hui peut-elle être regardée comme la première de toute une suite à laquelle notre *Gazette* devra un intérêt particulier.

L'une des deux statuettes que nous avons réunies dans cette planche est avant tout remarquable par ses dimensions, qui excèdent les données les plus habituelles et atteignent environ 40 centimètres de hauteur. Elle l'est également en ce qu'elle offre un type parfaitement caractérisé d'une fabrique particulière et qui n'est jusqu'ici représentée que par un très-petit nombre de spécimens, celle des terres-cuites de Corinthe, localité où elle a été découverte. Cette fabrique, comme on pourra facilement s'en rendre compte d'après notre photographie, diffère absolument de la fabrique des terres-cuites de Tanagra, de celles de Thespies ou de Thisbé et de celles d'Athènes; mais au double point de vue du style d'art et du mode d'exécution matérielle, les terres-cuites de Corinthe ont une parenté assez étroite avec celles de Mégare, dont des échantillons ont été donnés dans la *Gazette archéologique* de 1876, pl. 15 et vignette de la p. 48.

La représentation n'en est pas douteuse. Personne ne saurait méconnaître une *Aphrodite* dans cette déesse aux cheveux noués en crobyle sur le sommet de la tête et retombant en longues boucles sur les épaules, vêtue d'un chiton double sans manches et d'un ample himation. Le geste qu'elle fait, en ouvrant et en écartant cet himation de sa main gauche élevée, a dans les habitudes de l'art antique un caractère éminemment significatif et symbolique. Il importe de ne pas le confondre avec le geste analogue, mais sensiblement différent, par lequel, dans plusieurs des célèbres statues de la Galerie de Florence, certains des fils et des filles de Niobé cherchent à se couvrir d'un pan de leur manteau contre les flèches divines dont ils sont poursuivis. Celui de notre Aphrodite corinthienne est incontestablement, toutes les fois qu'il a été employé dans des images divines ou mythologiques, en rapport avec une idée d'hiérogamie. C'est ainsi que nous le voyons donné à Coré

sur quelques monnaies de Locres (1) et dans la représentation hiératique du couple de divinités infernales (2) qu'offrent les précieux bas-reliefs de Sparte, de si ancien style, récemment publiés par MM. H. Dressel et A. Milchhœfer (3). Dans les types des monnaies d'argent de Gortyne de Crète (4), le même geste caractérise souvent Europe, accompagnée de l'aigle de Zeus et assise au milieu des rameaux du platane, où la tradition locale plaçait ses noces sacrées annuelles, ἱερὸς γάμος, avec le dieu du ciel (5). Nous le voyons aussi fréquemment attribué à Léda, quand elle reçoit dans son sein le cygne dont Zeus a pris la forme (6). O. Jahn (7), et après lui M. Overbeck (8), l'ont expliqué dans ce cas par la version du mythe que l'on trouve chez Euripide (9) et chez Hygin (10); ils pensent que l'épouse de Tyndare étend son manteau pour cacher le cygne poursuivi par un aigle, qui n'est autre qu'Aphrodite déguisée pour aider dans son entreprise le monarque de l'Olympe. Cependant l'aigle est toujours absent, même dans les bas-reliefs et les peintures où il aurait trouvé naturellement sa place; et cette circonstance m'induit à croire que dans les images de Léda le geste qui nous occupe ne doit pas avoir une autre signification que dans celles d'Europe.

Il n'y a pas lieu d'être surpris de voir ce geste symbolique et essentiellement nuptial donné à une figure d'Aphrodite, surtout provenant de Corinthe. Car il est

(1) Cavedoni, *Num. Ital. vet.*, pl. CXC, n° 38.

(2) Les deux savants éditeurs voient dans ce couple celui d'un Zeus-Chthonios et de Déméter. Mais ils ne semblent pas s'être préoccupés de rechercher comment il se fait que le roi des enfers, sauf dans un exemple, y est représenté imberbe et presque à l'âge éphébique, exception aux habitudes de l'art grec primitif qui ne peut avoir eu lieu qu'en vertu d'une intention de symbolisme formelle. J'y vois, pour ma part, l'indice certain de ce que le sculpteur a puisé ses inspirations dans une forme particulière de culte, où le monarque chthonien se présentait comme un dieu fils et juvénile, κόρος, et cette dernière expression avait un sens spécialement précis à Sparte, où les inscriptions nous montrent que la désignation officielle des éphèbes était οἱ κόροι. Les noms à appliquer aux deux divinités infernales des bas-reliefs archaïques de Sparte me paraissent donc être ceux de Coros et Cora, quelquefois donnés à Dionysos-Hadès et à Perséphoné, quand ils forment un couple à la fois fraternel et conjugal, prototype du couple italiote de Liber et Libera et objet d'une profonde étude de la part de Creuzer (*Religions de l'antiquité*, trad. Guigniaut, t. III, p. 260; voy. aussi ce que j'en ai dit dans l'article *Bacchus* du *Dictionnaire des antiquités* de MM. Daremberg et Saglio, p. 634). Et ceci me paraît confirmé par l'attribut dionysiaque du canthare, que les bas-reliefs de Sparte mettent presque constamment à la main du dieu chthonien représenté sous les traits d'un éphèbe, κόρος.

(3) *Mittheilungen des deutschen Archäologischen Institutes in Athen*, 1877, pl. XX-XXIV.

(4) Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. IX, n° 15; Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. I, *Münztafel* VI, nos 6 et 7. — M. Overbeck a consacré un excellent commentaire au type de ces monnaies : ouvr. cit. t. I, p. 445 et suiv.

(5) Theophrast., *Hist. plant.*, I, 15; Plin., *Hist. nat.*, XII, 11; cf. Varr., *De re rust.*, I, 7, 6.

(6) Le Catalogue des représentations de toute nature, statues, bas-reliefs et peintures murales, qui offrent cette particularité, dans Overbeck, ouvr. cit., t. I, p. 491-500.

(7) *Archäologische Beiträge*, p. 2 et suiv.

(8) Ouvr. cit., t. I, p. 490 et 499.

(9) *Helen.*, 17-21.

(10) *Poet. Astron.*, II, 8.

à remarquer que c'est dans la région voisine de cette ville que la déesse se montre principalement comme présidant au mariage. Là, nous rencontrons, auprès de Trézène, le culte d'Aphrodite-Nymphé ou Épousée (1), et à Hermione celui de cette Aphrodite à laquelle les jeunes filles de la ville offraient un sacrifice avant leurs noces (2), comme les mères des mariées de Sparte à Aphrodite-Héra (3). Mais ce qui est des plus singuliers et, à ma connaissance, du moins, tout à fait nouveau, c'est de voir le même geste à une figure d'éphèbe, comme dans la seconde terre-cuite que nous empruntons à la collection Lécuyer. Celle-ci provient de Tanagra et est remarquable par la conservation d'une grande partie de ses couleurs antiques, ainsi que par la finesse avec laquelle en est modelée toute la partie supérieure, tandis que les jambes sont d'une exécution tout à fait sommaire.

Le sujet de cette élégante statuette est sans analogue et présente un problème des plus difficiles. Au premier abord on serait peut-être tenté d'y voir un Bacchus, car à ce dieu conviendraient les formes singulièrement amollies et efféminées du corps, qui se découvre à nu par devant dans sa grâce d'éphèbe, le caractère du visage et la coiffure, qui sont d'une jeune fille, *virgineum caput*. Mais nulle part nous ne voyons à Dionysos, même dans ses représentations du type le plus ambigu, cette couronne de fleurs, pareille à celles que les terres-cuites placent si souvent sur la tête des femmes; nulle part nous ne lui voyons cette disposition particulière du manteau, ce geste spécialement féminin, dont notre planche, par le parallèle qu'elle établit, fait ressortir l'identité avec celui de l'Aphrodite, identité qui est aussi grande avec celui des figures d'Europe et de Léda (4). Ce geste d'épouse ou d'amoureuse au moment de l'union divine est encore ici précisé dans sa signification par le petit Éros ailé, qui se tient accroupi sur l'épaule du bras dont la main élevée écarte l'himation en découvrant le corps; et cet Éros, qui nous reporte au cycle de Vénus, semble encore de nature à écarter l'idée d'un Bacchus. Il cadrerait beaucoup mieux avec l'interprétation qui verrait un Adonis dans la statuette de la collection Lécuyer; et le caractère presque androgyne des formes du personnage représenté dans cette statuette n'est pas moins empreint dans le beau bronze de Paphos gravé à la planche 16 de la *Gazette Archéologique* de 1876, lequel représente sûrement un Adonis couronné de roses. Il appartient très-légitimement à l'amant

(1) Pausan., II, 32, 7.

(2) Pausan., II, 34, 11.

(3) Pausan., III, 13, 6.

(4) Il n'y a pas d'importance à attacher à ce que le geste symbolique est fait par le bras droit, et non par le gauche comme celui de la Vénus. Dans les représentations de déesses ou d'héroïnes où il n'y a pas à hésiter sur son sens d'hiérogamie, il est fait indifféremment tantôt par l'une, tantôt par l'autre main.

Quant à la nature de ce geste, l'examen de l'original ne permet pas de l'interpréter autrement que je ne fais; car cet examen prouve que la main élevée n'a jamais pu reposer sur le sommet d'un thyrse, d'un sceptre ou d'un autre accessoire du même genre.

d'Aphrodite-Astarté, car Ptolémée Héphestion (1) qualifiait formellement Adonis comme hermaphrodite, et les Orphiques (2) l'appelaient κούρη καὶ κόρος (3).

Pourtant je dois ajouter que cette interprétation de notre terre-cuite de Tanagra comme offrant une image d'Adonis, bien que préférable à la première, ne me satisfait pas absolument. Elle ne me paraît pas rendre compte d'une manière tout à fait complète de tous les traits de la statuette énigmatique, qui nous montre un éphèbe aux formes presque féminines, aux traits et à la coiffure d'une femme, couronné de fleurs, accompagné d'Éros et faisant un geste symbolique qui, dans les habitudes de l'art grec, n'appartient qu'à Aphrodite ou aux déesses épouses. Dans cette singulière réunion de caractères, que l'on ne voit nulle part ainsi rassemblés dans un même type plastique, il y a de quoi faire songer à cette Vénus mâle qu'Aristophane (4), dans une de ses pièces aujourd'hui perdues, mentionnait sous le nom d'Ἀφρόδιτος. Malheureusement de cette divinité, qui s'était introduite à Athènes à l'époque du grand comique, comme tant d'autres dieux étrangers empruntés à l'Asie, nous ne connaissons que le nom. Macrobe et Servius disent bien que c'était une des formes de la Vénus androgyne orientale, mieux connue sous l'aspect de la *Venus barbata* de Cypre dont la statue était *signum barbatum, corpore et veste muliebri, cum sceptro et natura virili* (5), et dont le culte passa ensuite en Pamphylie (6) et à Rome (7); mais ils n'ajoutent pas et ne paraissent même pas avoir bien su comment Aphroditos était représenté en Grèce à la fin du v[e] siècle av. J.-C. La conception d'un être androgyne s'est souvent exprimée chez les anciens sous les traits d'un éphèbe à l'aspect efféminé et indécis, comme Dionysos, Attis, Adonis, Atlantios; le goût délicat des Grecs a eu plus d'une fois recours à ce moyen d'expression plastique de la vieille notion de réunion des deux sexes dans la même divinité, que lui avaient léguée les religions orientales, en même temps que pour rendre d'autres aspects de la même donnée il créait le type si merveilleusement combiné d'Hermaphrodite. C'est là ce que, dans un travail spécial

(1) P. 33, éd. Roulez : Ἄδωνιν ἀνδρόγυνον γενόμενον τὰ μὲν ἀνδρεῖα πρὸς Ἀφροδίτην πράσσειν λέγεται, τὰ θήλεα δὲ πρὸς Ἀπόλλωνα.

(2) Orph., *Hymn.*, LVI, 4.

(3) Voy. ce que j'en ai dit dans la *Gazette archéologique* 1876, p. 128.

(4) Ap. Macrob., *Saturn.*, III, 8; cf. Serv. *ad Virg.*, *Æneid.*, II, 632; Hesych., v. Ἀφρόδιτος.

(5) M. le général de Cesnola (*Cyprus*, p. 132) dit avoir trouvé dans les tombeaux d'Amathonte deux idoles de terre-cuite représentant une divinité féminine avec la barbe au menton. Malheureusement il n'en a pas donné le dessin.

(6) Johan. Lyd., *De mens.*, p. 24 et 29.

(7) Suid., v. Ἀφρόδιτος; Codin., *De orig. Constantinop.*, p. 14, éd. de Paris; Schol. Venet. B. Villoison, *ad Iliad.*, B, 820; Schol. Lips. *ad Homer.*, ap. Heyne, t. IV, p. 693 de son édition; cf. J. Lyd., *De mens.*, p. 24 et 29.

Je crois reconnaître la *Venus barbata* dans une belle figurine de terre-cuite du Musée de Berlin (Panofka, *Terracotten des Kænigl. Museums zu Berlin*, pl. XXXVI), qui représente un personnage barbu avec les traits, la coiffure et les bijoux d'une femme. Ce n'est pas un homme déguisé, car cette figure a les seins gonflés et les formes arrondies qui appartiennent en propre au sexe féminin.

sur ce sujet, mon père a appelé l'hermaphrodite *passif* et l'hermaphrodite *complet* (1). L'image d'une « femme à barbe », telle qu'était celle de l'ancien simulacre de l'Aphrodite d'Amathoute (2), avait été naturellement conçue par l'art asiatique, avant tout préoccupé de donner une forme extérieure à des idées de symbolisme et ne reculant pas, pour y parvenir, devant les représentations monstrueuses. Mais elle avait quelque chose de disgracieux qui devait répugner aux yeux plus difficiles de la race hellénique. Il est donc naturel que les Grecs de Cypre, tout en adoptant la conception religieuse apportée des sanctuaires de l'Asie, aient cherché une autre expression plastique, plus conforme aux lois du beau, de l'aspect mâle de la Vénus orientale. Et c'est, me paraît-il, cette expression qui avait dû se traduire dans le personnage d'Aphroditos. Car la désinence masculine de son nom semble se rapporter, non pas tant à une personnification féminine ayant certains attributs de la virilité, qu'à une transformation du côté mâle d'Aphrodite-Astarté en un éphèbe presque à demi-femme, tel que celui de la terre-cuite que la collection Lécuyer nous montre représenté par un coroplaste de Tanagra, cent ans tout au plus après l'époque où Aristophane mentionnait Aphroditos.

Je n'ose, du reste, dans une question aussi difficile, en présence d'une représentation aussi neuve et aussi énigmatique, proposer une conclusion complètement affirmative, une désignation formelle. Il me suffira d'avoir appelé sur ce curieux monument l'attention des maîtres de la science, et soumis à leur jugement les principaux éléments qu'il faut, je crois, faire entrer en ligne de compte dans l'examen du problème qu'il soulève.

François LENORMANT.

La peinture du charmant petit vase attique publié par M. Eug. Piot, sous le numéro 2 de la planche 7 de cette année, offre une singulière analogie avec celle d'une petite œnochoé de Vulci, appartenant au Musée de Berlin, qui a été jadis éditée par Gerhard (3). Sur les deux monuments la scène est essentiellement la même; seulement le vase de Berlin y donne pour acteurs des éphèbes, et le vase de M. Piot des enfants; en outre, sur le vase de Berlin, le personnage qui joue du tympanum, au lieu de venir au devant du groupe principal, le suit, et celui qui tient une torche le précède au lieu de le suivre.

Ce qui fait le grand intérêt de l'œnochoé du Musée de Berlin, c'est que toutes les figures y sont accompagnées d'inscriptions explicatives. Les noms des deux personnages du groupe principal sont ΚΩΜΟΣ et ΝΕΑΝΙΑΣ; ce dernier, comme

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 252-264; voy. ma *Monographie de la Voie sacrée Eleusinienne*, t. I, p. 359-372.

(2) C'est par suite de la tradition du caractère androgyne primitif de la déesse d'Amathonte que Catulle (LXVI, 51) l'appelle *Amathusia duplex*.

(3) *Archaol. Zeit.* 1852, p. 404-407, pl. XXXVII, n° 2.

l'a remarqué Gerhard, semble impliquer entre les deux une relation d'éraste à éromène, et c'est peut-être ce qu'a voulu indiquer aussi le peintre du vase Piot, en peignant les chairs d'un des personnages en blanc, couleur réservée d'ordinaire aux figures de femmes. Celui qui brandit un flambeau allumé est appelé ΠΑΙΑΝ; enfin celui qui joue du tympanum est simplement qualifié de ΚΑΛΟΣ. Il est évident que les mêmes noms doivent être appliqués aux personnages correspondants sur la petite œnochoé du cabinet de M. Piot.

En tous cas, il me semble y avoir un fait de quelque intérêt dans une parité si remarquable de sujet et de composition entre un vase d'Athènes et un vase de Vulci.

Léon FIVEL.

PEINTURES MURALES DE VIENNE

(Planche 28.)

La belle décoration murale que nous publions dans cette planche, est conservée depuis plus de quinze ans dans un des magasins du Musée d'antiquités de la ville de Vienne en Dauphiné. Elle a un développement de plus de 3 mètres en largeur, et elle a été fort heureusement détachée de la paroi d'une salle qu'elle décorait dans une maison romaine; on la trouva encore appliquée au mur, bien que fortement endommagée par l'incendie qui paraît avoir détruit cette habitation, et cela dès une époque élevée, puisqu'une seconde construction romaine avait été élevée sur les décombres. On a quelque lieu d'être surpris de ce qu'un ensemble de décoration peinte antique de cette importance et de cette valeur ait pu exister depuis autant d'années dans le musée d'une ville de France, et d'une des villes que visitent le plus les archéologues, sans être publié, sans même presque être connu; car pour la plupart des amateurs d'antiquité la copie peinte qui en a été exposée cette année au Palais du Trocadéro, par les soins de M. François Lenormant, a été une véritable révélation.

Pourtant ces peintures de Vienne me paraissent dignes d'entrer en parallèle avec les décorations les plus élégantes et les plus pures d'Herculanum et de Pompéi; elles offrent surtout une étroite parenté avec les *grotteschi* des salles de la Maison-Dorée de Néron, enfouies

sous les Thermes de Titus. Et je crois que l'on ne saurait hésiter à les rapporter de même à la première moitié du premier siècle de l'Empire, avant que la colonie de Vienne n'eût vu sa prospérité atteinte par les dégâts qu'elle subit lors du passage de Valens et des Vitelliens.

L'heureux choix et l'harmonie des tons y sont très-remarquables. Les panneaux rectangulaires d'une teinte unie sont d'un vert pistache clair, et l'encadrement qui les environne d'un rouge habilement assorti à ce vert. C'est sur un fond d'un noir intense que s'élèvent en clair les arabesques et autres ornements, qui garnissent le soubassement et les séparations des différents panneaux. Rien de plus élégant, de plus léger, de plus gracieux de goût que ces arabesques, dont l'exécution montre à la fois une grande finesse et une extrême sûreté de main. La composition en révèle un décorateur formé à la meilleure école et passé maître dans son art. Je ne connais ailleurs rien de plus fin que ces festons de fleurs où se jouent des oiseaux. Mais surtout ce qui eût été digne de l'admiration de Jean d'Udine, ce qui n'aurait pas manqué d'éveiller chez lui un vrai sentiment d'émulation, tant la nature y est imitée au vrai en fournissant un motif exquis d'ornement, ce sont ces pampres aux feuilles roussies par l'automne, chargés de raisins à la fois dorés et transparents; ce sont aussi les branches de cerisier, garnies de fruits mûrs, qui courent sur le soubassement. Ici nos peintures de Vienne fournissent un document digne d'attention pour l'histoire de l'horticulture, en montrant quelles magnifiques cerises, comparables aux plus belles espèces de nos jardins, les Romains, dès le début de l'Empire, savaient obtenir de l'arbre rapporté du Pont en Italie par Lucullus (1). Entre les espèces que Pline (2) énumère et décrit comme cultivées de son temps, deux peuvent convenir à cette représentation, le *cerasum apronianum*, de belle couleur rouge, ou plutôt le *caecilianum*, remarquable par la forme parfaitement ronde et la grosseur de son fruit.

Une figure d'un galbe élégant, enlevée au bout du pinceau, sur-

(1) Athen., II, p. 51.

(2) *Hist. nat.*, XV, 25, 30.

monte chacun des faisceaux montants d'arabesques, qui séparent les panneaux. Une de ces figures est intacte; c'est un *Bacchant* nu, dansant, la nébride rejetée derrière les épaules, ayant deux vases de métal à terre près de ses pieds. L'autre, dont il ne reste plus que la partie inférieure, était une *Victoire* posée sur une sphère. Cette sphère est fort curieuse, et je crois devoir la signaler à l'étude des savants qui s'occupent spécialement des instruments astronomiques des anciens. Elle est faite de cristal ou de verre, ayant à l'intérieur, exécutés en métal, les différents cercles et épicycles qui constituaient la sphère armillaire. Ce détail de nos peintures de Vienne constitue le seul renseignement graphique jusqu'ici connu qui puisse donner une idée de la fameuse sphère mécanique d'Archimède, apportée par Marcellus à Rome, où elle fut imitée par le savant stoïcien grec Posidonius, et sans doute par d'autres encore. En effet, comme le dit M. Th. H. Martin (1), « le témoignage d'Ovide (2), comparé à ceux de Claudien (3) et de Martianus Capella (4), paraît prouver que c'était un globe creux en verre, sur lequel les principaux cercles de la sphère céleste étaient tracés, les principales étoiles marquées à leurs places et les figures des constellations étaient dessinées au trait seulement, de sorte que du dehors, à travers le verre, on voyait la terre immobile au centre ». Substituez dans cette description, aux cercles tracés sur la surface extérieure de verre, des bandes de métal appliquées à la paroi intérieure du globe, ce qui s'accorde aussi bien avec les données des témoignages littéraires, et vous aurez exactement la sphère qui supporte la Victoire dans la peinture murale de Vienne.

Cette peinture a été exécutée par le même procédé que celles d'Herculanum et de Pompéi, par le procédé que M. Otto Donner a si bien élucidé dans l'introduction de l'ouvrage classique de M. Helbig (5). C'est une fresque, peinte avec des couleurs exclusivement préparées à l'eau, sur un enduit à plusieurs couches, épais de 6 à 8 centimètres,

(1) Article *Astronomia* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de MM. Daremberg et Saglio, p. 492.

(2) *Fast.*, VI, 270-280.

(3) *Epigr.*, XIII et XVIII.

(4) VI, 583-585, p. 491-493, éd. Kopp.

(5) *Wandgemælde der vom Vesuv verschütteten Stædte Campaniens*, Leipzig, 1868.

ce qui lui permettait de rester pendant plusieurs jours frais et susceptible d'absorber les couleurs, au lieu de sécher aussi vite que l'enduit trop mince de la fresque moderne. Les couleurs de fond, comme on l'observe toujours dans les décorations des villes du Vésuve, ont été d'abord étendues à plat, et c'est sur ce fond que les arabesques ont été ensuite exécutées.

MARIUS BOUSSIGUES.

La publication par M. S. Trivier, dans un des derniers numéros de la *Gazette archéologique* (p. 60, pl. 8), de la tête d'un chef Libyen provenant des fouilles du temple d'Apollon à Cyrène, donnera peut-être quelque intérêt au mauvais croquis ci-joint. Il a été calqué dans un album dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans la *Revue archéologique* (1); on lit au-dessous : *Statue de bronze de 10 pieds de haut trouvée dans l'ancien temple de Diane, à Sétif.* Il est fâcheux que l'auteur de ce dessin, M. Fourtier, n'ait pas jugé à propos de reproduire la statue tout entière. La tête, telle qu'elle est, nous offre un de ces beaux types kabyles si fréquents aux environs de Sétif, et tout porte à croire que c'était le portrait d'un chef important, tout le monde ne pouvant pas prétendre à une statue de bronze. Les montagnes qui environnent Sétif étaient, pendant l'occupation romaine, habitées, comme aujourd'hui, par des tribus difficiles à soumettre, qui conservèrent toujours une certaine liberté vis-à-vis des Romains et ne se mélangèrent pas avec eux. Ce buste représente sans doute un de ces princes indépendants, alliés de Rome (2). — Tous les dessins contenus dans l'album de M. Fourtier sont datés des années 1844, 1845, 1846. Ce buste a peut-être disparu? Dans le cas contraire, je m'estimerais heureux si cette note tombait sous les yeux de son possesseur et le déterminait à indiquer où il se trouve actuellement.



A. H. DE V.

(1) Décembre 1877, *Inscriptions de Sétif.* — Cet album contenait deux inscriptions relatives aux deux empereurs Pupien et Balbin et au César Gordien le jeune, que j'ai eu le tort de croire inédites, puisqu'elles sont publiées dans la *Rev. Africaine*, 1864, p. 48, 50 et 51; mais j'ai eu du moins la bonne fortune d'en faire ressortir le premier tout l'intérêt.

(2) Tout le monde connaît le beau buste du roi Juba II, découvert à Cherchell et donné au Louvre par le capitaine d'Agon de la Contrie. Cf. Ch. Lenormant, *Journal des Débats* (24 janvier 1844), L. Renier, *Rev. archéolog.*, 1re série, t. XIV, 2 (1857), pl. 317 ».

SUR UNE SCULPTURE D'ANCIEN STYLE

DÉCOUVERTE A TANAGRA EN BÉOTIE.

(PLANCHE 29.)

Dans un récent voyage à Tanagra, j'ai eu occasion de voir un monument qui me paraît être parmi les plus précieux que nous possédions de l'ancienne sculpture grecque. Il a été découvert en 1874; du moins la plus ancienne mention que j'en connaisse se trouve dans une lettre de M. Stamatakis, écrite le 3 février 1874 et insérée peu après dans le tome II de l'Ἀθήναιον, avec un article de M. Koumanoudis. M. C. Robert l'a vu vers le même temps et en a donné une description dans le XXXIIIe volume de *l'Archæologische Zeitung*. Il est aujourd'hui conservé dans le musée que la Société archéologique d'Athènes vient de former à Skimatari, village situé non loin des ruines de Tanagra.

Le monument est en pierre poreuse très-tendre. Il mesure 1 mètre 47 de haut sur 0 mètre 52 de large. Le dessin de M. Loviot, très-exact dans les détails, rend aussi avec bonheur le style et les caractères généraux de l'ensemble. Deux hommes complétement nus sont debout l'un près de l'autre, adossés à un pilastre. Une inscription indique que le personnage à la gauche du spectateur s'appelle Δέρμυς, une autre que le compagnon de *Dermys* est *Kitylos*, Κιτύλος. Dermys a le bras droit serré près du corps; Kitylos le bras gauche; l'un et l'autre se passent mutuellement l'autre bras sur l'épaule : attitude qu'il n'est pas rare de retrouver chez les hommes dans les fêtes populaires de la Grèce moderne. Les cheveux se divisent en tresses symétriques; peut-être aussi forment-ils une sorte de couronne sur le front et sur la tête. Les visages sont endommagés, ainsi que les pieds et les mains. Le monument de plus a été brisé en deux morceaux quand on l'a transporté de la nécropole de Tanagra à Skimatari.

On remarquera au premier abord les caractères incertains et déjà habiles de la sculpture. Le choix de la pierre, qui est facile à tailler

et qui l'était encore plus au moment où on venait de la tirer de la carrière, convenait à une époque aussi reculée, alors que les procédés matériels étaient encore dans l'enfance. Les deux bras qui saisissent par derrière Dermys et Kitylos semblent sortir de la plaque qui surmonte les deux statues : l'intention du sculpteur ne peut cependant laisser place à aucun doute. Les muscles et les os des genoux sont indiqués avec une telle exagération qu'il faut quelque soin pour s'assurer que les personnages ne portent pas des anneaux. Dermys avance la jambe gauche, Kitylos la jambe droite avec une singulière raideur. Les oreilles sont placées beaucoup trop haut; les tresses forment de lourdes masses. Ces défauts mêmes montrent un effort original qui ne suit pas un modèle étranger, mais qui cherche librement à imiter la nature au risque de singulières inexpériences. Cet art est essentiellement spontané; en même temps on y retrouve les qualités que les époques suivantes vont développer : la simplicité de la composition, la recherche des proportions élégantes, le parti pris de s'attacher à l'ensemble en accentuant seulement quelques détails, la gravité et le calme des attitudes, la symétrie des mouvements (1).

Le type que le sculpteur a eu sous les yeux et qu'il s'est efforcé de reproduire avec un sentiment profond de la nature est maigre, élancé, nerveux, tout à fait grec. Dermys et Kitylos ont la taille fine, le cou long, les jambes peut-être trop longues, la poitrine bombée et fortement portée en avant, les mains et la taille plutôt petites que grosses. La fermeté des muscles et des os n'altère en rien la finesse de la race.

Ce monument se place, dans la chronologie de la sculpture grecque, tout près des plus anciennes métopes de Sélinonte; mais il est consacré à des mortels et non à des dieux; il n'appartenait pas à un temple, il décorait un simple édifice privé. C'est, semble-t-il, une

(1) En insistant sur les caractères très-particuliers de cette sculpture, nous remarquons aussi, dans la disposition générale et dans les attitudes, des détails qui rappellent l'Orient et surtout l'Égypte; mais ces détails, qui frapperont tout le monde et auxquels le moindre archéologue sera attentif, n'intéressent pas, croyons-nous, notre opinion. La part de l'imitation matérielle peut être sensible dans les œuvres les plus anciennes, sans que celle de l'originalité soit moins importante. Cette originalité surtout nous intéresse; c'est elle qui, en se développant, portera l'art grec à la perfection; elle en renferme déjà tous les principes vivants.

œuvre qui a pris moins de soin, mais qui, à plusieurs égards, témoigne d'un goût déjà plus avancé et, dans quelques détails, de connaissances plus savantes. L'élégance générale est plus sensible ; plusieurs parties de la musculature, au contraire, sont traitées plus sommairement. Il y a aussi lieu de tenir grand compte de la différence du pays et de l'origine béotienne de ce groupe (1). Cette œuvre vient éclairer heureusement une des époques les moins connues de la sculpture grecque ; à ce titre elle a une valeur incontestable. Il est aussi difficile de l'étudier en détail sans être charmé par les efforts naïfs d'un art si richement doué ; il est encore inexpérimenté, mais il a déjà les principes qu'il portera à la perfection.

Les inscriptions sont en lettres anciennes :

DEPMYΣ

de l'autre côté :

KITYLOΣ

sur le socle :

AMΦAΛKEΣEΣTAΣENKITYΛOIE

et du côté droit :

DENDEPMYI

Ἀμφάλκης ἔστασ' ἐπὶ Κιτύλωι ἠδ' ἐπὶ Δέρμυι.

Nous avons ici l'explication la plus simple et la plus claire de la formule funéraire usitée en Béotie, ἐπὶ avec un nom propre. Cette préposition indique *sur* quel corps est élevé le tombeau. Ce monument décorait la sépulture de deux habitants de Tanagra auxquels Amphalkès l'avait élevé.

Albert DUMONT.

Rien n'est plus difficile que d'arriver à être complet lorsque l'on cherche à établir un catalogue des exemples et des variétés d'un même

(1) Sur un autre monument béotien qu'il faut rapprocher de celui-ci, voir *Hermes*, t. VIII, p. 417, nº 9, article de M. Kaibel et les remarques à cet égard de M. C. Robert, *Archæologische Zeitung*, art. cité.

type plastique. C'est ainsi que je suis amené à revenir une troisième fois sur l'Hermès Criophore, pour signaler quelques monuments qui avaient échappé à mes premières recherches.

Le premier et le plus important est un bas-relief archaïque de terre-cuite, provenant de Locres, qui appartient au Musée Britannique (1). Le dieu, portant le bélier sur ses épaules à la manière ordinaire, y est représenté marchant sur la droite, tenant le caducée et coiffé du pétase. Le détail nouveau de cette figure consiste en ce qu'elle porte un chiton collant, au lieu d'une simple chlamyde jetée sur les épaules, ce qui l'éloigne tout à fait du type créé par Calamis. Le manteau, posé sur les épaules par-dessus la tunique, enveloppe les bras.

Le Musée Britannique possède également une statuette en terre-cuite d'Hermès Criophore, d'un style affectant un certain degré d'archaïsme par imitation; elle a été rapportée de Géla en Sicile par M. Dennis (2). Le dieu y est debout, imberbe et la tête nue. La pose du bélier sur les épaules, la manière dont ses pattes sont tenues dans les deux mains d'Hermès, et l'agencement de la chlamyde qui laisse tout le devant du corps nu, sont exactement conformes à ce que l'on voit dans les figurines de Tanagra dont j'ai publié un échantillon.

Je dois enfin enregistrer une statuette de terre-cuite provenant de l'Italie méridionale, qui faisait autrefois partie de la collection du vicomte de Janzé (3). Elle nous offre une variante assez particulière du type d'Hermès Criophore. Le dieu y est un éphèbe imberbe et la tête nue, qui porte une ample chlæna laissant le devant du corps à découvert et descendant sur les côtés jusqu'au-dessous des genoux; ses pieds sont chaussés d'endromides. Posé en travers des épaules, le bélier a ses quatre pattes réunies et attachées ensemble par un lien, sur le devant de la poitrine de la figure. Les mains du dieu sont donc libres et la gauche tient une bourse, tandis que la droite est étendue en avant avec le geste d'un homme qui parle à un autre.

E. de CHANOT.

Il me semble qu'il y a lieu d'ajouter quelques observations pour corroborer l'explication proposée par M. E. de Chanot, dans le dernier numéro de la *Gazette*

(1) Newton, *Guide to the second vase room of the British Museum*, p. 78, nº 172.

(2) Newton, même ouvrage, p. 18, nº 144.

(3) J. de Witte, *Choix de terres-cuites antiques du cabinet de M. de Janzé*, pl. III, nº 2.

archéologique (1), de l'enfant criophore, figuré par une statue de bronze trouvée à Rimat et représenté aussi sur l'autel latino-palmyrénien du Musée du Capitole, explication empruntée à l'hymne des mystères phrygiens que nous a conservé l'auteur des *Philosophumena*.

L'imagination des peuples orientaux s'est toujours complu à envisager le Soleil comme un pasteur qui dirige le troupeau céleste, c'est-à-dire les constellations et les nuages (2), ποιμὴν λευκῶν ἄστρων (3). L'enfant criophore ou berger est donc, dans la symbolique des religions de l'Asie, un des types les plus naturels de représentation du jeune Soleil de printemps, personnifié dans Adonis et dans les dieux analogues, qui occupent toujours la place du fils dans les triades divines.

Dans la mythologie chaldéo-babylonienne, Doumouzi, prototype et origine de Tammuz-Adonis, est qualifié de berger.

> Pasteur, seigneur, ô Doumouzi, amant d'Istar,
> seigneur du pays des morts (*Arali*), seigneur de la Colline du pasteur,

dit le début d'un hymne à double texte, accadien et assyrien (4); puis l'invocation, bientôt interrompue par une fracture de la tablette originale, conservée au Musée Britannique, continue en qualifiant le jeune dieu comme la plante desséchée « qui n'a pas été abreuvée d'eau dans les lignes du jardin », *sa ina mus'are me la istû*, « dont la semence, jetée dans le désert, n'a pas reproduit de fibres », *kimmats'u ina ṣeri arta la ibnû*, « dont la racine a été arrachée », *sa istanus innas'hu*. L'imperfection de nos connaissances, en ce qui touche aux noms de plantes et aux termes botaniques de la langue assyrienne, et à plus forte raison de l'accadien, laisse encore dans ces versets des obscurités qui défient les efforts de l'interprétation. Mais on en comprend assez pour y retrouver avec certitude l'expression de la notion d'après laquelle Tammuz-Adonis est identifié au blé moissonné dans l'été (5), aux fruits parvenus à maturité (6). C'est à cette notion que se rattachait le rite des *Jardins d'Adonis* (7), signalé dans les Adonies de la Grèce, et certainement

(1) P. 163.

(2) Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. III, p. 92.

(3) *Philosophumen.*, V, 9, p. 119, ed. Miller.

(4) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. IV, pl. XXVII, n° 1.

(5) Johan. Lyd., *De mens.*, IV, 44; Etymol. Magn., v. Ἄδωνις; Porphyr. ap. Euseb., *Praepar. evang.*, III, 1; Ammian. Marcell., XIX, 1; cf. Creuzer, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 49, trad. Guigniaut.

(6) Voy. J. de Witte, *Nouv. ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 532 et s.; Engel, *Kypros*, t. II, p. 581.

(7) Theocrit., *Idyll.*, XV, 112-114, et Schol. *a. h. l.*; Plat., *Phaedr.*, p. 191, ed. Bekker; Theophrast., *Hist. plant.*, VI, 7; Plutarch., *De ser. numin. vindict.*, p. 218, ed. Reiske; Julian., *Caes.*, 24; Zenob., *Proverb.*, I, 49; Diogen., *Proverb.*, 14; Eustath. *ad Odyss.*, Λ, p. 1701; Hesych., v. Ἀδώνιδος κῆποι; Suid., v. Ἀδώνιδος κῆποι et ἀκαρπότεροι; cf. Meurs., *Graecia feriata*, v. Ἀδώνια; R. Rochette, *Mémoire sur les jardins d'Adonis*, dans le tome VIII, 1, 1851, p. 97 et suiv. de la 1re série de la *Revue archéologique*.

emprunté à l'Asie, comme toutes les pratiques du culte de ce dieu ; car le vase de fleurs des Jardins d'Adonis se montre comme type monétaire à Sidon, sous Élagabale (1), et à Laodicée de Syrie, sous Caracalla (2).

Nous lisons encore dans une incantation magique chaldéenne, dont le texte primitif accadien est accompagné d'une version assyrienne interlinéaire (3) :

Le lait crémeux de la chèvre qui a mis bas dans la bergerie sainte du pasteur Doumouzi,
ce lait de la chèvre, veuille le pasteur te le présenter lui-même dans ses saintes mains !
Brasse-le dans la peau d'une chamelle qui n'a pas connu le mâle,
et que Maroudouk, enfant d'Eridhou, y introduise le charme salutaire !
O Nin-akha-kouddou, dame du firmament, rends-le saint et pur ! rends-le brillant de [pureté !

Ce Doumouzi pasteur offre la plus étroite ressemblance avec l'Attis phrygien, qui compte parmi ses épithètes habituelles celles d'αἰπόλος (4) et de βουκόλος (5). Mais on ne saurait contester le lien originaire entre Attis et Tammuz-Adonis, qui sont comme deux formes parallèles dérivées d'une même conception primitive. L'assimilation établie par l'hymne des mystères de Phrygie n'est pas simplement le produit d'un syncrétisme de basse époque. Adonis lui-même est quelquefois qualifié de berger dans la poésie classique (6).

Sur l'autel du Musée du Capitole (7), l'enfant criophore sort des branches d'un cyprès. C'est le succédané naturel du pin, dans le tronc duquel Cybèle, d'après la légende phrygienne, enferme, jusqu'à sa résurrection au printemps, le corps d'Attis mort à l'hiver, du pin que l'on portait dans la procession des *Megalesia* avec un simulacre d'Attis enfant suspendu dans ses rameaux (8). Les arbres conifères, étant presque seuls à conserver leur verdure pendant la saison hivernale, étaient naturellement appelés à jouer un rôle important dans la symbolique de toutes ces fables de morts et de résurrections divines. On a déjà noté (9), du reste, que l'arbre de la myrrhe, dans lequel est transformée la mère d'Adonis et dans l'écorce duquel le jeune dieu passe dix mois (10), comme dans l'utérus d'une femme, correspond exactement au pin de la légende d'Attis et au cyprès, dont le culte a été savamment

(1) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. V, p. 336, nos 333 et s.

(2) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 321.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 28, no 3, l. 48–59.

(4) Origen. seu Hippolyt., *Philosophumen.*, V, 8, p. 114, ed. Miller.

(5) Theocrit., *Idyll.*, XX, 40 ; cf. Tertullian., *Ad nat.*, I, p. 48, ed. Rigalt.

(6) Virgil., *Eclog.*, X, 18.

(7) *Mus. Capitol.*, t. IV, p. 77 ; *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XX, 2e part., pl. I et II.

(8) Arnob., *Adv. gent.*, V, 39 ; Jul. Firmic. Matern., *De error. profan. relig.*, p. 47.

(9) Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. III, p. 198.

(10) Apollodor., III, 14, 4 ; Antonin. Liberal., 34 ; Ovid., *Metam.*, X, 435.

étudié par Lajard (1). Le fragment de poésie religieuse chaldéenne (2) que M. Sayce a si ingénieusement interprété (3), place le théâtre de la mort de Doumouzi dans la sombre forêt d'Eridhou, au pied d'un pin gigantesque, dont les racines servent de couche à la Grande-Mère qui a enfanté tous les dieux.

L'autel du Capitole est dédié *Soli sanctissimo* dans l'inscription latine et dans l'inscription palmyrénienne למלכבל « à Malakbel », à ce dieu solaire juvénile qui était la principale divinité de Palmyre, où il formait, avec Aglibol, עגלבול, autre dieu juvénile, mais lunaire, une dualité mâle (4), subordonnée au dieu suprême Beelsamin, בעלשמן (5), dualité désignée dans d'autres monuments par les noms de Bel et Iarhibol (6), בל et ירחבול (7). Sur la face antérieure et principale de l'autel, le dieu *Sol* = מלכבל est représenté par un buste imberbe et rayonnant, que certaines tessères palmyréniennes de terre-cuite (8) nous offrent avec l'inscription שמש, « le Soleil », et qui est tout à fait conforme au type du *Sol invictus comes* des monnaies impériales romaines de la fin du IIIe siècle ; ce buste est porté sur un aigle éployé, qu'une autre tessère de terre-cuite palmyrénienne accompagne de l'inscription שמש (9), en faisant, par conséquent, de ce buste un emblème du Soleil. Deux des faces secondaires de l'autel du Capitole retracent les deux phases principales de l'existence, éternellement renouvelée chaque année, du jeune dieu solaire : sa naissance au premier éveil du printemps, quand il sort du cyprès funèbre de l'hiver sous les traits de l'enfant criophore; son triomphe à l'été : guerrier cuirassé, tenant le sceptre, il monte dans un quadrige de griffons (10), tandis que la Victoire pose une couronne sur la luxuriante chevelure de sa tête nue. Sur la quatrième face de l'autel est un buste de Saturne, la tête voilée, tenant la harpé (11). Je n'hésite pas à y voir la traduction classique du « Beelsamin, seigneur de l'éternité », בעלשמן מרא עלמא (12), qui à Palmyre était le plus haut des dieux et le premier principe. Sans doute, dans l'inscription bilingue de Tayibeh (13), Beel-samin est appelé en grec : *Ζεὺς μέγιστος*

(1) *Sur le culte du cyprès pyramidal*, 2e partie du t. XX de la nouv. sér. des *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions*.

(2) *Cuneif. inscr. of West. Asia*, t. IV, pl. 15, verso, l. 62-67.

(3) *Records of the Past*, t. IX, p. 146 : *Babylonian literature*, p. 39.

(4) Voy. Vogüé, *Syrie centrale, Inscriptions sémitiques*, p. 63 et s.

(5) Beelsamin est représenté entre Malakbel et Aglibol sur une tessère de terre-cuite palmyrénienne : R. de Bernoville, *Dix jours en Palmyrène*, p. 161 ; Vogüé, ouvr. cit., p. 77, no 126 a.

(6) Lanci, *Bullet. de l'Inst. arch.*, mars 1860 : A. Levy, *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XV, p. 619, et t. XVIII, p. 105.

(7) *Mus. Capit.*, t. IV, pl. XVIII.

(8) Vogüé, ouvr. cit., pl. 12, no 138 ; cf. no 139.

(9) Vogüé, ouvr. cit., pl. 12, no 135.

(10) Sur l'emploi symbolique de cet animal, en rapport avec le Soleil, voy. les excellentes observations de M. C. W. Mansell, *Gazette archéologique*, 1876, p. 131.

(11) *Mus. Capit.* t. IV, p. 77.

(12) Vogüé, ouvr. cit., p. 53, no 73.

(13) A. Levy, *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XV, p. 615; Vogüé, ouvr. cit., p. 50.

κεραύνιος; le Sanchoniathon de Philon de Byblos (1) et saint Augustin (2) en font aussi un Jupiter; mais Nonnos (3), en l'assimilant au Melqarth de Tyr comme le dieu dont les astres constellent la tunique, ἀστροχίτων, dit qu'il est aussi Ammon (le *Khammôn* de Carthage) pour la Libye, Cronos pour l'Arabie et Zeus pour l'Assyrie.

Il me paraît certain, d'après ce monument même, que la religion de Palmyre mettait Malakbel à l'égard de Beelsamin dans le rapport de fils à père. Ce qui confirme cette manière de voir, c'est que M. Derenbourg (4) et M. Philippe Berger (5) ont établi qu'un certain nombre d'inscriptions puniques mentionnent un dieu מלכבעל, correspondant au מלכבל de Palmyre, lequel est placé dans la situation d'un dieu fils à l'égard de Baal-Khammôn et de Tanith. Ce dieu fils de la triade carthaginoise est représenté sur plusieurs monuments, avec la figure d'un enfant et des attributs qui, suivant la remarque féconde de M. de Longpérier, le rapprochent à la fois d'Adonis et de Dionysos (6). Et en effet, M. Berger l'a trouvé appelé *Baal-Adôn*, בעל-אדן, dans une inscription punique de Constantine, en même temps qu'il est évident que c'est de lui que parle Diodore de Sicile (7), quand il raconte que, dans la tradition des Libyens, Dionysos était fils d'Ammon (*Khammôn*) et d'Amalthée. Obligé de le sacrifier à la jalousie de Rhéa, Ammon, suivant cette tradition, l'envoyait dans le lointain pays de l'Ἑσπέρου κέρας, où Athéné lui servait de seconde mère, et ce n'est qu'après bien des peines que son père le retrouvait, caché dans l'Occident, dans la contrée des morts, qui n'est qu'une forme adoucie du trépas périodique d'Adonis.

Damascius (8) nous a conservé une forme toute particulière de ce mythe fondamentale de la mort du jeune dieu, suivie de résurrection, qui se reproduit toujours et sous tant d'aspects divers dans les religions sémitiques; c'était, paraît-il, celle qui était propre à Sidon (9), où la triade divine se composait, d'après l'inscription du sarcophage d'Eschmounazar (l. 16-18), de Baal-Sidôn, בעל-צדן, Astarté Nom-de-Baal, עשתרת שם-בעל, et d'Eschmoun, אשמן, dieu fils et adolescent, adoré dans un temple spécial à la porte de la ville. Eschmoun y tient donc la place d'Adonis. Eschmoun, dit Damascius, était le plus beau des dieux, et Astronomé (10), la mère

(1) P. 14, ed. Orelli.

(2) *In Jud.*, quaest. XVI.

(3) *Dionysiac.*, XL, 393.

(4) *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1874, p. 231-236.

(5) *Journal asiatique*, août-septembre 1876, p. 253-270 : *Notes sur les pierres sacrées appelées en phénicien* Neçib Malac-Baal.

(6) Philippe Berger, *Gazette archéologique*, 1876, p. 124 : *Journal asiatique*, août-septembre 1876, p. 264.

(7) III, 73; cf. 68.

(8) *Ap.* Phot., *Biblioth.*, cod. 242, p. 352, ed. Bekker.

(9) Voy. mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 285.

(10) Je restitue Ἀστρονόμη, d'accord avec Movers (*Die Phoenizier*, t. I, p. 636), le nom qui est dans le texte actuel Ἀστρονόη, et cela d'après l'Astynomé de l'île d'Astéria, Ἀστρονόμη ἐκ τῆς Ἀστερίας νήσου, qui dans la Chronique Pascale (t. I, p. 66) devient mère d'Aphrodite en s'unissant à Aphraios,

des immortels, fut éprise d'amour pour lui. Ils se rencontrèrent à la chasse; la déesse poursuivit le jeune dieu, qui, pour résister à la tentation amoureuse, se mutila d'un coup de hache comme Attis. Astronomé, au désespoir, le ressuscita par sa chaleur vivifiante et lui donna, en mémoire de cet événement, le nom d'Eschmoun, puis elle lui fit prendre place dans le ciel à côté d'elle. C'est identiquement la fable d'Adonis, avec les noms seulement changés; et en disant que le dieu fut appelé ἐπὶ τῇ θέρμῃ τῆς ζωῆς, Damascius nous montre que l'on considérait en ce cas אשמן comme « le feu ardent », אש חמן, du ciel (1). Eschmoun se transformait ainsi en dieu solaire juvénile, de dieu sidéral et cosmique qu'il était à l'ordinaire; et c'est la même métamorphose qu'il avait subie dans le culte de Thèbes de Béotie, où, apporté par la colonie cadméenne, il était devenu Apollon Isménien (2). Tout ceci m'induit à penser que l'Asclépios-Eschmoun, dont le temple s'élevait au plus haut de la citadelle de Byrsa (3), était encore un des aspects du dieu-fils de la triade suprême carthaginoise, dieu qui se présente également sous les formes diverses de Iolaos, יאל (4), Baal-Adôn, Malak-Baal, et qui s'hellénise en Dionysos.

Si l'enfant criophore de Rimat était de date ancienne, on devrait sans doute lui donner le nom d'Eschmoun, d'autant plus que ce dieu était un de ceux qui avaient le plus de titres à être présentés comme le pasteur du troupeau céleste. Mais la statue de bronze de la collection de Luynes, au Cabinet des médailles, n'est pas antérieure au IIIe siècle de l'ère chrétienne. A cette époque le seul nom que l'on puisse adopter pour le désigner est celui du *Sol invictus*, *Sol sanctissimus*, dont le culte, apporté de l'Orient, était alors devenu général dans tout l'empire romain (5), qui réunissait en lui les attributs des différents dieux solaires de l'ancien polythéisme asiatique, et que l'esprit de syncrétisme, toujours plus développé,

fils de Cronos. Movers me paraît, en effet, avoir établi d'une manière décisive l'existence d'une forme d'Astarté appelée נעמה ou עשתר-נעמה = Ἀστρονόμη. C'est en la confondant avec cette déesse, que les rabbins font de Nâamah, femme de Lamech dans la Genèse, une Vénus (Fabricius, *Cod. pseudepigraph. Vet. Testam.*, t. I, p. 274), un démon de la nuit et des pollutions nocturnes comme Lilith (Eisenmenger, *Entdecktes Judenthum*, t. II, p. 423). Ils la donnent comme l'épouse du démon de la planète Mars, Samaël ou Schomron, la mère du démon de la volupté, Asmodée (*Zijoni*, f. 14; voy. Eisenmenger, t. II, p. 416), et de beaucoup d'autres démons (*Parascha Bereschith*, f. 15). Enfin ils la font résider à Tyr, dont l'île sainte est l'île Astéria (Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 637).

C'est cette déesse נעמה dont le nom entre en composition dans le nom propre féminin du *Pœnulus* de Plaute, *Giddeneme*, גד-נעמה. Il faut aussi la reconnaître dans la reine mythique de Byblos, femme de Malcandre (*Melqarth*), que Plutarque (*De Is. et Osir.*, 15) fait intervenir dans l'histoire d'Osiris-Adonis, et dont il dit : αὐτῇ δὲ οἱ μὲν Ἀστάρτην, οἱ δὲ Σάωσιν, οἱ δὲ Νεμανοῦν, ὅπερ ἂν Ἕλληνες Ἀθηναΐδα προσείποιεν.

(1) Voy. Maury, *Rev. archéol.*, t. III, p. 771.

(2) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, p. 414 et 317; voy. mes *Premières civilisations*, t. II, p. 335.

(3) Appian., *Punic.*, VIII, 130.

(4) Voy. ce que j'en ai dit dans la *Gazette archéologique*, 1876, p. 126 et s.

(5) Preller, *Röm. mythol.*, XII, 5; p. 754 et s., 1re édit.

tendait à confondre avec le Mithra persique. Avec l'enfant criophore on découvrit, dans la grotte sacrée de Rimat, deux bustes du Soleil, en bronze, de dimensions diverses, avec la tête entourée de douze rayons (1). C'est le même buste qui apparait sur la face principale de l'autel du Capitole, comme image du *Sol sanctissimus* traduisant le Malakbel de Palmyre. A Rimat le dieu était donc présenté aux adorations des dévots sous les deux mêmes formes, répondant à des moments différents de son existence périodique, que dans les sculptures de l'autel dédié à Rome en souvenir du culte de Tadmor.

François LENORMANT.

BUSTE DE BRONZE

DÉCOUVERT A PÉRIGUEUX

(Planche 30.)

Un petit buste de bronze, découvert en 1838 à Périgueux, dans la rivière de l'Isle, près des thermes de Vésone et appartenant à M. le docteur Galy, conservateur du Musée archéologique du département de la Dordogne, a récemment fourni à son heureux possesseur le sujet d'un mémoire (2) auquel nous empruntons la représentation de cet intéressant monument, faite d'après une épreuve photographique (planche 30). La délicatesse de style et la beauté d'exécution du buste sont à elles seules des titres suffisants pour le ranger parmi les œuvres d'art antique admises à paraître dans le présent recueil. Quant au singulier groupe d'attributs édifié sur la tête, M. le docteur Galy y voit les emblèmes d'une divinité panthée, ou, pour me servir de sa propre expression, d'un panthée de Diane; mais les arguments qu'il produit à l'appui de sa thèse me convainquent si peu, que je demande à revenir sur cette question pour proposer une autre explication. Il est permis de regretter que M. le docteur Galy ne se soit pas décidé à faire figurer ce curieux spécimen à l'Exposition Universelle, dans ce merveilleux Musée rétrospectif du Trocadéro, où il aurait pu être examiné par des amateurs éclairés dont nous aurions utilement invoqué la compétence. Puis donc qu'il ne nous a pas été donné de le connaître autrement que par la publication de M. le docteur Galy,

(1) Péretié, *Archæol. Zeit.*, *Archæol. Anzeig.*, 1851, p. 54.

(2) *Divinité Panthée trouvée dans l'Isle à Périgueux* (Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*), avec une planche photographique, 1878.

les convenances commandent que nous n'en fassions ici la description que conformément au texte même de l'auteur, cette reproduction n'impliquant en aucune façon une adhésion aux appréciations et aux conclusions qui accompagnent la partie descriptive de sa notice.

« Sa hauteur, du bord antérieur du thorax au sommet de la tête, est de 13 cen- « timètres, et celle du groupe emblématique qui la surmonte, de 14.

« Ce groupe consiste en une lyre, deux cornes d'abondance entrecroisées, liées « et appliquées sur la lyre et une massue dressée entre les cornes d'abondance et « les branches montantes ou cornes de la lyre. La partie supérieure de la massue, « son renflement, n'existait pas au moment de la découverte : il pouvait dès lors « naître quelque doute sur la nature de cet attribut. Sa tige est noueuse et est « bien celle d'un arbre; mais pourquoi l'ajustement mobile du gros bout, qui pou- « vait tout d'abord être facilement fondu et adhérer aux autres emblèmes? La tige « arborescente ne se ramifiait-elle pas au-dessus de la lyre, et alors était-ce bien « une massue qu'elle figurait? Nous priâmes, il y a quelques années déjà, un « savant dessinateur et interprète des monuments figurés de l'antiquité dont la « science déplore aujourd'hui la perte, M. Muret père, attaché au Cabinet des « Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale, de résoudre cette difficulté, « et il reconnut que la partie supérieure, ou bulbe de la massue, devait surmonter « le joug de la lyre, mais qu'un autre ornement difficile à caractériser, un caducée « ailé peut-être, avait dû exiger de séparer la fonte de ce morceau : qu'en consé- « quence, dans l'incertitude, il convenait de supposer le couronnement tel que nous « le donnons et sans autre complément, mais que cette tige ligneuse allant en « augmentant de bas en haut, et si volumineuse au-dessus du joug, était réelle- « ment une massue.

« La figure représentée est celle d'une femme jeune, d'une expression sévère, « impassible, participant à la fois des deux beautés, masculins et féminins ; les « yeux sont pourvus de pupilles largement indiquées, projetant au loin le regard ; « la bouche est entr'ouverte ; malheureusement, les eaux sableuses courantes ont « usé les arcades sourcillères et le menton, et appointé le nez; leurs contours ont « été affaiblis, et les lignes ont beaucoup perdu de leur distinction première. « L'ensemble de cette tête a un aspect *au-dessus de l'humaine nature*, c'est une « divinité.

« La chevelure rappelle celle que les œuvres d'ancien style donnent aux déesses « et aux jeunes filles ; Vénus, Diane, les Muses portent ainsi les cheveux divisés « sur le milieu du front, puis ils s'écoulent de chaque côté en longues mèches et en « sillons ondoyants vers la partie postérieure de la tête, où ils sont relevés et « noués en touffe par un ruban tantôt au sommet de la tête, κρωβύλος, tantôt sur « la nuque, κόρυμβος ; c'est cette dernière disposition en corymbe qui est affectée

« aux représentations de Diane. (Voyez *Recueils* de P. Bouillon, Visconti, de Cla-
« rac; — Musée du Louvre; — Médailles de Marseille et des Familles romaines.)

« La tête qui nous intéresse offre cependant quelque différence. La chevelure « réunie sur la nuque est roulée en barillet sur une grosse épingle qui traverse « le chignon et le maintient; les extrémités du ruban qui noue les cheveux s'échap- « pent des deux côtés du chignon, se déroulant sur les épaules en gracieux bu- « caisques chargés de glands ou d'olives. Ce mode de coiffure, essentiellement « grec, fut imité pendant le Haut-Empire jusqu'à Lucilla, femme de Lucius Vérus; « mais bientôt ce goût si simple et si élégant céda la place aux coiffures tutulées, « calamistrées, et enfin aux perruques telles que les portaient Julia Domna, femme « de Septime Sévère, et Plautilla, femme de Caracalla.

« Sous l'épais bandeau de cette magnifique chevelure, les oreilles ont été ca- « chées. N'y aurait-il pas dans ce fait l'intention allégorique de désigner une « divinité peu accessible à la prière, telle qu'était la célèbre chasseresse, la terrible « Hécate? Le cou gonflé est comme une colonne, au sommet de laquelle s'épanouit « la tête, son chapiteau; il est incliné à droite : c'est un caractère de bienveillance « qui tempère l'absence de l'ouïe et la dureté du regard.

« On n'aperçoit du vêtement que la partie supérieure; c'est une tunique à plis « pressés, χιτών, retenue sur l'épaule droite par un bouton ou fibule à tête ronde.

« La poitrine, quoique portée en avant, est peu développée; sa partie inférieure, « dans son pourtour, est limée en biseau d'avant en arrière, pour s'adapter sans « doute avec la partie du corps sous-jacente. La statue devait donc autrefois « exister entière. A la partie postérieure de l'épaule droite, au-dessous du ruban « qui s'échappe du chignon, on aperçoit un trou et une entaille limée dans le « bronze, qui a dû servir, probablement, à attacher le carquois.

« Au sommet de la tête, en arrière de la division des cheveux, dans l'axe du « front, une ouverture rectangulaire, pratiquée avec un ciseau à froid, donne « passage à un goujon en fer que fixe dans l'intérieur du crâne du plomb fondu. « Ce goujon a conservé la forme large et plate dans l'intérieur; mais à sa sortie il « a été aminci et arrondi pour pénétrer dans une douille percée dans la base du « groupe emblématique. Cette base ne s'adapte pas exactement à la cavité qui « pénètre dans la tête. Ce défaut de rapport, joint à la lourdeur de l'emblème, qui « ne répond pas au style et à la beauté de la tête, prouve qu'un ou plusieurs at- « tributs primitifs, fondus à l'origine en même temps qu'elle, ont été enlevés pour « leur substituer ceux que nous allons décrire. Il est inutile de faire observer que « l'ancien emblème devait être l'arc d'argent lunaire de Phœbé.

« Le principal attribut est la grande lyre, βάρβιτος, *lyra*, celle qu'Horace invo- « que dans le Pæan en l'honneur de Diane et d'Apollon, celle que tient Néron- « Citharède, ou que reçoit des mains de la Victoire, Commode-Hercule-Musagète.

« Cet instrument était en bois ou en ivoire, et quelquefois en or. Il y en avait qui « étaient grandes comme nos harpes ; on les portait à l'aide d'une courroie, *apta* « *balteo*. Au bas de la table d'harmonie, se voit la traverse sur laquelle des che- « villes tendaient les cordes, mais ni chevilles ni cordes n'y sont représentées. En « haut seulement, en arrière de la tringle ou joug qui unit les montants de l'in- « strument, sont figurées deux cordes brisées attachées encore au joug.

« Deux cornes d'abondance, *cornu copiae*, très-longues, sont appliquées sur la « lyre ; une bandelette sacrée, à bouts pendants et munis de glands, lie leurs extré- « mités inférieures entrecroisées, à la manière des têtes de serpents du caducée de « Mercure ; un renflement globuleux qui les termine a quelque analogie avec la « tête de ces bons génies du foyer chez les Romains. Les orifices supérieurs des « cornes amalthéennes s'ouvrent laissant apercevoir, sur des feuilles de vigne, des « grappes de raisin, des figues, des pommes et de petits corps sphériques allongés « qui ne sont point des melons, mais probablement les gâteaux de miel que l'on « offrait à Apollon en reconnaissance des fleurs qu'il donnait en nourriture aux « abeilles. Les Hyperboréens lui dédiaient les prémices de leurs fruits dans le « temple de Delphes : le raifort y était représenté en or, la bette en argent et la « rave en plomb.

« Entre les deux cornes d'abondance, se dresse, sur son petit bout et reposant « sur la table d'harmonie de la lyre, la massue d'Hercule, *clava*, d'où le nom de « *claviger* donné au demi-dieu. Son tronc est noueux, inégal, ce qui empêchait « son glissement ; son bulbe dépasse le joug, c'est cette partie qui a été perdue, et « approximativement figurée d'après les indications de M. Muret. Une bandelette « sacrée, *vitta*, est nouée autour de la tige de la massue ; ses extrémités sont, de « même que les liens des cornes d'abondance, terminées par des glands. »

Dans cette description minutieusement détaillée, je ne m'attacherai à relever que ce qui concerne l'attribution du buste à Diane, la restauration de la tige noueuse en casse-tête, et l'assemblage de la tête avec le groupe d'attributs.

Pour ma part, je me garderai de décider si le buste représente une divinité, ou s'il faut le prendre pour un portrait de dame romaine, car franchement je n'y découvre aucun trait caractéristique permettant d'établir une identification sérieusement motivée, quoique, après avoir d'abord penché pour quelque personnage de l'époque antonine, j'aie cru un instant entrevoir une certaine ressemblance avec l'*Antonia* sur améthyste, intaille du Cabinet de France (1) ; je n'insiste donc pas. En tout cas, rien ne prouve qu'un emblème primitivement fondu avec le buste ait été enlevé pour faire place aux attributs qui sont seuls visibles aujourd'hui ; rien ne

(1) Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des Camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, n° 3080.

prouve, par conséquent, que cet ancien emblème devait être le croissant de Diane. Puisqu'on n'en voit aucun vestige palpable et qu'on ne peut raisonnablement spéculer sur ce qui, n'existant pas, échappe à la discussion, l'hypothèse de ce croissant est arbitraire; de plus, elle est invraisemblable, car la place de l'insigne de Diane eût été, non pas sur le derrière de la tête, mais au-dessus du front.

L'hypothèse d'une massue formée par la tige noueuse qui s'élève entre les deux cornes d'abondance, et qui se serait terminée en bulbe comme un casse-tête, ne me séduit pas davantage, et je ne vois pas pourquoi cette tige, à proportions grêles, incompatibles avec le rôle d'une massue, ne serait pas plutôt le manche d'un caducée auquel manquent les serpents entrelacés; on sait en effet que le caducée, qui n'est en principe que le bâton de voyage d'Hermès, est quelquefois représenté par une branche d'arbre noueuse (1). M. Muret était bien inspiré en suggérant la restitution d'un caducée: mais tant qu'à faire de l'imaginer se dressant dans le prolongement de la prétendue massue, ne valait-il pas mieux le rétablir entre les deux cornes d'abondance, de la façon qu'on le rencontre si souvent, par exemple, sur un denier de Jules-César, sur des monnaies de bronze de Vespasien, de Titus (2), etc.; le groupe des trois symboles, la lyre, les cornes amalthéennes et le caducée médian fait invinciblement songer à Mercure. Mais comment expliquer sur une tête féminine la présence de ces attributs de Mercure que l'on ne saurait considérer comme des ornements, car ils donnent à tout l'ensemble un aspect si lourd et si déplaisant que l'on aurait tort d'imputer un tel manque de goût à l'excellent artiste qui façonna le buste avec tant d'élégance? L'assemblage a été fait incontestablement après coup, et en dehors de la destination primitive de la figurine proprement dite; le mode d'attache montre même qu'il a été exécuté par une autre main, car, d'après ce que nous apprend M. le docteur Galy, la base de la lyre ne s'adapte pas exactement à la cavité pratiquée dans la tête pour la recevoir. Et ici, je ne dissimule pas l'inquiétude que j'éprouve en ne trouvant dans le texte de l'auteur rien qui m'assure que sa bonne foi n'ait pas été surprise, malgré son incontestable expérience. Quelques éclaircissements sur la nature de la patine dans les joints de l'assemblage n'eussent pas été de trop pour nous édifier sur l'antiquité bien authentique du raccord. Sous cette réserve, je serais disposé à croire que la figurine, — divinité ou simple mortelle, — a été convertie après un laps de temps indéterminé, en un ex-voto consacré à Mercure; de là, l'addition des attributs postiches de ce dieu. Cela n'étonnera sans doute pas les personnes qui connaissent les exemples assez nombreux de statues d'un dieu dédiées à un autre dieu; il me suffit

(1) Anthony Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, v° *Caduceus*, p. 89 (trad. Chéruel).

(2) Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, T. I, p. 10, n° 31; p. 325, n°s 366, 454, 455, 456; p. 375, n° 277; p. 379, n°s 287, 288, 289.

de citer une figurine d'Apollon conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (1) et portant l'inscription suivante gravée le long des cuisses et des jambes : à droite, **ΑΙΣΧΑΛΑΠΠΟΙ** (*sic*), à gauche : **ΚΑΦΙΣΟΔΟΡΟΣ** (*sic*) ; *Céphisodore (a consacré cette statue) à Esculape.*

Telle encore une statue d'Apollon que l'on voit au Musée du Louvre (2) et qui porte sur le cou-de-pied gauche cette inscription :

ΧΑΡΙΔΑΜΟΣ

ΑΘΑΝΑΙΑΙ

ΔΕΚΑΤΑΝ

« *Charidème (a consacré) à Athéné (cette statue, produit d'une dime).* »

Provisoirement j'incline à classer dans la même série archéologique la figurine du cabinet de M. le docteur Galy, et en conséquence, je n'hésite pas à la dépouiller du titre de divinité panthée pour la ramener au rôle plus modeste et plus compréhensible d'un simple ex-voto, sur lequel les attributs de Mercure remplissent symboliquement la fonction qui aurait pu être exprimée de manière explicite par quelque inscription dédicatoire analogue à celles dont je viens de rappeler des exemples. Telle a été certainement la destination d'une foule d'objets de toute nature, de tout usage, ornés des attributs de quelque divinité particulière ; il me suffit de rappeler les cuillères d'argent dont Montfaucon a décrit (3) les ciselures représentant Mercure entouré de ses attributs ordinaires, le caducée, le pétase, le coq, le bouc, la tortue.

Si je combats l'opinion du savant périgourdin, c'est que j'y vois surtout le grave inconvénient de grossir, à la faveur d'une dénomination usurpée, le nombre des *faux dieux* contre lesquels protestent avec raison les apologistes de la mythologie scientifique. Ainsi M. de Longpérier a démontré (4) que le soi-disant dieu *Leherenhus* (5) de Strasbourg n'est autre qu'un *Leontius*, en son vivant simple légionnaire. Précédemment il avait reconnu (6) que le fameux *Volianus* (7) de Nantes, dieu gaulois purement imaginaire, doit céder la place au *Volkanus* romain. C'est ce

(1) Chabouillet, *Catal. gén. et rais. des Camées*, etc., n° 3940.

(2) A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, n° 69. Voir aussi le n° 59 ; dans ces deux articles, le savant académicien a réuni d'utiles indications bibliographiques sur les exemples de la statue d'un dieu dédiée à un autre dieu.

(3) *Antiquité expliquée*, tome I, 1re partie, p. 129, pl. LXXII, fig. 3 et 4.

(4) A. de Longpérier, *Un Faux-Dieu*, dans le *Musée archéologique*, t. I (1875).

(5) Mérimée, *Un bas-relief du Musée de Strasbourg*, dans la *Revue archéologique*, t. I (1844), p. 250.

(6) *Athenæum français* du 27 novembre 1852, p. 345.

(7) Bizeul, *Des Namnètes aux époques celtique et romaine*, dans le *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, tome I (1860), p. 282 et *passim*.

dont M. Léon Renier s'est également assuré (1), comme M. de Longpérier, en collationnant le texte sur la pierre. Mais parmi les descendants des Namnètes, quelques-uns n'entendent point être dépossédés de toute divinité topique, et récemment nous avons vu un *Mars Mogon* (2) aspirer au siége vacant. Malheureusement pour cette nouvelle prétention, c'est le latin *Mulioni* qu'il faut restituer au lieu de *Mogoni*, comme je m'en suis moi-même convaincu (3). Il a suffi d'une idée préconçue, ou, le plus souvent, d'une lecture inattentive et d'un déchiffrement incertain pour transformer une *Rosmerta* en *Postverta*, une *Aerecura* en *Abracura*, un *Orevaius* en *Orevalus*, une *Camiorica* en *Camulorica*, un *Ilixo* en *Lixo*, une *Damona* en *Thamona*, un *Jupiter Sabasius* en *Salasius*, un *Jupiter Dolichenus* en *Poicni*..., des *Matronae Gesahenae* en *Gesatenae*, des *Matronae Cantrustehiae* en *Andrustehiae*, des *Matrae* en *Mairae*, plus tard francisées en *Mérées*; pour avoir ignoré la valeur de la lettre Ꟈ (*d* barré), on a fait de *Dirona* une déesse différente de *Sirona*. Il y aurait un chapitre très-instructif à écrire sur la liste des divinités intruses que les épigraphistes réussissent parfois à éliminer, sans se flatter que cette besogne soit près de tirer à sa fin. La tâche ne manque pas non plus aux archéologues qui voudraient exercer leur critique à redresser les attributions fautives ou douteuses, dont n'est point exempte l'étude des représentations anépigraphes de divinités. Une nouvelle catégorie, celle des divinités phallophores, a fait naguère son apparition sous les auspices de M. le docteur Colson; mais je doute que son Hercule Phallophore (4) réussisse mieux que sa Junon Phallophore (5) à se faire accepter définitivement, même sous la dénomination de Hercule Panthée que quelques personnes ont songé à lui concéder. N'approcherait-on pas davantage de la vérité en considérant comme un *Genius* local, protecteur spécial, dispensateur de la fertilité, ce jeune homme imberbe dont l'attitude, l'habitus, et surtout l'attribut caractéristique consistant en une corne d'abondance soutenue par le bras gauche, offrent une frappante analogie avec les diverses variétés d'un type bien connu, par exemple le *Genius Plateae Novi Vici*, figuré sur un cippe épigraphique de Heddernheim (6) et représentant un jeune homme tenant une patère dans la main droite, une corne d'abondance dans la gauche, par exemple encore le *Genius Populi Romani*, qu'on

(1) L. Renier, *Itinéraires romains de la Gaule*, dans l'*Annuaire de la Société des Antiquaires de France*, 1850, p. 109.

(2) Vergnu, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, tome XV (1840), p. xxxv; Bizeul, dans le *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, tome I, p. 343; Parenteau, *Catalogue du Musée archéologique de Nantes*, p. 30.

(3) *Revue archéologique*, tome XXXV (1878), p. 106.

(4) *Gazette archéologique*, tome III (1877), p.

(5) *Notice sur une médaille romaine de grand bronze au revers de Junon Phallophore*, dans la *Revue numismatique belge*, 2e série, tome II (1859).

(6) Brambach, *Corpus inscriptionum Rhenanarum*, n° 1444.

voit sur un si grand nombre de monnaies romaines (1) à l'effigie de Vespasien, de Titus, de Hadrien, d'Antonin, de Dioclétien, et le *Genius Illyrici*, le *Genius exercitus Illyriciani* des monnaies de Trajan Dèce?

Pour revenir à la figurine de Périgueux, à tort suivant moi, qualifiée de divinité Panthée, la particularité de ses attributs, si tant est qu'ils lui appartiennent authentiquement, cette particularité, dis-je, offre un véritable attrait de nouveauté, et bien que je ne puisse partager l'opinion de M. le docteur Galy, mon dissentiment et mes critiques ne m'empêcheront pas de lui rendre la justice qui lui est due, en le félicitant d'avoir fait connaître une pièce aussi intéressante de sa collection privée.

ROBERT MOWAT.

C'est par suite d'une indication inexacte des custodes du Musée étrusque de Florence que le beau moule d'antéfixe, publié dans la planche 12 de cette année, a été désigné comme trouvé à Arezzo. Depuis plusieurs années, au grand détriment de la science, le précieux musée de la Via Faënza demeure sans conservateur, il n'en existe pas de catalogue et il n'y a pas moyen d'arriver à obtenir communication des inventaires. Force est donc de s'en rapporter, sur la provenance des objets, aux dires des simples gardiens, et ceux-ci sont loin de mériter une confiance absolue.

Ainsi, me trouvant à Florence il y a quelques semaines et ayant eu la bonne fortune d'y rencontrer M. Gamurrini, sous l'habile administration de qui le moule en question a été acquis par le musée, avec tant d'autres objets, j'ai appris de lui que le véritable lieu de sa découverte était Orvieto. Ce moule paraît avoir servi à fabriquer une partie des antéfixes du temple dont la décoration en terre-cuite peinte a laissé de si magnifiques débris, actuellement conservés dans le musée de la Fabrique de la cathédrale d'Orvieto.

Cette rectification au sujet de l'origine réelle du monument ne porte, du reste, aucune atteinte au commentaire qu'y a consacré notre collaborateur M. Léon Fivel.

F. L.

(1) Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, tome I, p. 289, nº 93; p. 362, nºs 181, 182; tome II, p. 131, nºs 259, 260, 261, 262; p. 363, nºs 607, 608; p. 364, nºs 609, 610.

L'Éditeur-Gérant : A. LEVY.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES.

TORSE DE FEMME DU MUSÉE DE VIENNE.

(Planche 31.)

Les Romains avaient donné aux provinces méridionales de l'Italie, l'Apulie, la Lucanie, le Bruttium, le beau nom de Grande-Grèce. La Provence et toute la vallée du Rhône, depuis Vienne jusqu'à la mer, ne mériteraient-elles point d'être appelées la Petite-Grèce (1)? La Grèce par ses colonisations préside aux origines historiques de cette contrée. Ce sont les paysages de la Grèce étendant sous un ciel d'un bleu très-vif, dans une atmosphère lumineuse dont la limpidité rapproche les distances, leurs bois d'oliviers, leurs plaines fauves et pulvérulentes, leurs chaînes de montagnes sculpturales, leurs horizons de soleil. Les villes abondent en ruines antiques, temples, arènes, théâtres, voies funéraires, arcs de triomphes. Les musées sont pleins d'inscriptions et de marbres des artistes gréco-romains. A Arles, comme à Mégare, on rencontre des statues vivantes. La Provence donne bien véritablement une vision de la Grèce.

Au premier rang des plus beaux antiques que renferment les musées du midi de la France, il faut placer l'admirable torse de femme de Vienne, l'ancienne cité des Allobroges, que Martial appelait « la belle Vienne (2). » C'était une statue assise, de proportion colossale, qui a été terriblement mutilée. La tête et le bras droit manquent, le sein droit est brisé ainsi que le bras gauche, dont il ne reste qu'une partie de l'arrière-bras perdu dans la draperie; les jambes sont coupées à mi-cuisses. Le torse est couvert du double chiton ionien à manches, noué autour des hanches par une ceinture. On reconnaît à première vue la texture grenue et pailletée du marbre Pentélique; mais plus que la matière même dont elle est faite, le caractère grandiose et la magistrale exécution de cette statue prouvent que c'est l'œuvre d'un sculpteur athénien de la grande époque. Il faut n'avoir connu que par

(1) La Table de Peutinger désigne par le nom de *Grecia* le territoire autour de Marseille.

(2) *Fertur habere meos, si vera est fama, libellos*
Inter delicias pulchra Vienna suos.
Martial., *Ep.*, II, 28.

de méchantes gravures les marbres de l'école attique, pour s'imaginer que cette figure représente peut-être une impératrice romaine (1). C'est une déesse du Panthéon grec, une Héra, ou plutôt une Déméter (2). Par la majestueuse noblesse de l'attitude, par le jet souple et naturel des draperies, par la grandeur du style, par la liberté et la sûreté du travail, le torse du Musée de Vienne rappelle certaines sculptures du Parthénon et du temple de la Victoire Aptère. Il n'est pas permis de dire que cette statue est de la même main que la Parque ou la Victoire à la sandale, mais on peut penser qu'elle est de la même époque, de l'époque de Phidias, d'Agoracrite et d'Alcamène. C'est le même caractère de souveraine simplicité, la même ampleur de formes, la même puissance de vie, la même expression du mouvement dans le calme, la même entente de la draperie. L'étoffe légère de la tunique enveloppe le corps sans y adhérer et le montre sans le mouler. Mais le plus léger mouvement, la moindre flexion est accusée par les plis. Comme dans les sculptures d'Athènes et du British Museum, les plis des draperies sont à certains endroits profondément creusés. Il semble que par le contraste des parties en saillie et des parties en retraite, les statuaires grecs donnaient un relief plus grand et pour ainsi dire de la lumière, de la couleur au marbre.

Comment et à quelle époque de la période gallo-romaine, cette statue du plus bel art grec a-t-elle été transportée à Vienne, où on l'a découverte en 1823 (3) dans les fondations du Palais Archiépiscopal?

(1) Telle était cependant l'opinion qui régnait au Musée de Vienne, il y a trente ans : *Description du Musée de Vienne*, par T.-C. Delorme (Vienne, 1841), p. 58.

(2) Le développement des formes, le costume, la pose conviennent également à ces deux divinités. Héra et Déméter sont parfois représentées assises sur un trône. Il est possible que la statue de Vienne portât quelque attribut à la main; un sceptre ou une grenade, si c'était Héra; une torche ou une touffe d'épis, si c'était Déméter. Ce qui nous porterait à croire que cette statue était plutôt une Déméter qu'une Héra, c'est d'abord l'ampleur de la poitrine et du bassin, caractère de la maternité. Or, comme l'a dit Otfried Müller, Déméter *est plus mère* qu'Héra. C'est ensuite que les statues d'Héra, protectrice d'Argos, déesse dorienne par excellence, devaient être assez rares à Athènes, tandis que celles de Déméter étaient assurément nombreuses dans cette ville, et surtout à Éleusis.

(3) Le torse de femme a été à cette époque donné au musée, où il porte le nº 57. Mais il semble qu'on n'ait pas su en reconnaître la haute valeur d'art. Comme l'a déjà remarqué M. Héron de Villefosse (*Gazette archéologique*, 1878, p. 115), on l'a mal placé, à contre-jour, presque dans l'ombre. Si bien que même Mérimée, qui s'y connaissait, ne paraît point l'avoir vu, lors de sa visite au Musée de Vienne. (*Notes d'un voyage dans le midi de la France*, p. 57 et s.)

Nous laissons à d'autres la curiosité de résoudre, s'ils le peuvent, ce double problème. Devant le torse du Musée de Vienne, nous ne pensons qu'à admirer un chef-d'œuvre.

HENRY HOUSSAYE.

UN MONUMENT DU CULTE DE GLYCON.

L'intaille sur jaspe rouge, dont la gravure est placée en tête de cet article, m'a été communiquée par M. Al. Sorlin-Dorigny, qui l'a récemment acquise à Constantinople. C'est un monument d'un véritable intérêt, par la façon dont il se rattache directement à l'un des plus singuliers épisodes des derniers siècles du paganisme, à la fourberie du devin Alexandre d'Abonotichos en Paphlagonie, racontée en détail par Lucien dans un petit traité spécial, qu'il a intitulé « Alexandre ou le faux devin (1). »

Cet imposteur, qui avait été l'élève d'un des amis du thaumaturge Apollonius de Tyane, abusa de la crédulité facile de ses compatriotes en leur faisant adorer un dieu nouveau de sa fabrique. C'était sous le règne d'Antonin le Pieux.

Alexandre fit déterrer adroitement une plaque de bronze où se lisait un soi-disant ancien oracle annonçant qu'un jour Esculape se manifesterait de nouveau sur la terre dans la ville d'Abonotichos (2). Répandant ensuite d'autres oracles également apocryphes, qui confirmaient le premier et ordonnaient de reconnaître, comme pontife du dieu qui allait apparaître, Alexandre, descendant de Persée et fils du héros Podalire (3), il revint dans sa ville natale, qu'il avait quittée depuis assez longtemps. On y jetait déjà les fondations d'un temple d'Esculape, sur la foi de l'oracle prétendu. Un jour Alexandre, feignant d'être saisi d'un délire divin, entraîna à sa suite le peuple d'Abonotichos vers le chantier des travaux, et sous ses yeux y découvrit dans la tranchée des fondations un œuf, qu'il avait eu soin d'y placer pendant la nuit. On le cassa, et il en sortit un petit serpent; c'était le nouveau dieu (4). Alexandre, en tant que pontife, l'emporta processionnellement

(1) M. Aubé, dans la seconde partie, récemment publiée, de son *Histoire des persécutions de l'Église* (p. 117-125), a parlé avec détail de ce curieux épisode, en lui faisant la place qu'il mérite dans l'histoire religieuse du IIe siècle.

(2) Lucian., *Alexand.*, 10.

(3) *Ibid.*, 11.

(4) *Ibid.*, 14.

dans sa demeure, et montra le lendemain au peuple, comme le dieu parvenu en une nuit à une croissance merveilleuse, une grande couleuvre qu'il avait dressée à cet objet et qu'il avait affublée d'une tête d'apparence humaine, fabriquée adroitement avec des toiles peintes (1). Un oracle que publia le devin révéla le nom particulier de cette nouvelle incarnation d'Esculape :

Εἰμὶ Γλύκων, τρίτον αἷμα Διός, φάος ἀνθρώποισι,

« Je suis Glycon, troisième sang de Jupiter, lumière des hommes (2). » On ignore où Alexandre avait pris ce nom, inconnu jusqu'alors à la mythologie.

Quelque grossière et facile à déjouer que fût l'imposture, elle trompa tous les habitants de la ville, et Glycon eut bientôt des adorateurs, non-seulement à Abonotichos, non-seulement dans toute la Paphlagonie, mais en Bithynie, en Galatie et en Thrace (3). La renommée du nouveau dieu pénétra jusqu'à Rome, et elle y fit des adeptes (4). Alexandre prétendit lui-même à un caractère divin; non content de se présenter comme petit-fils d'Esculape par Podalire, il prétendit avoir été l'amant de Séléné et donna une fille naturelle, qu'il avait avec lui, comme née de la déesse (5); il répandit le bruit qu'il avait une cuisse d'or, qu'il laissait entrevoir à quelques adeptes favorisés (6). Le nombre de ses dupes augmentait toujours, les oracles qu'il faisait rendre à son Glycon, par un artifice de ventriloquie, lui rapportèrent beaucoup d'argent. Il alla jusqu'à instituer des mystères de Glycon, dans lesquels il imitait les rites d'Éleusis. Ces mystères se célébraient dans un thiase spécial, et le spectacle mystique y durait trois nuits (7). La première, on montrait l'accouchement de Latone, la naissance d'Apollon, ses amours avec Coronis et la naissance d'Esculape; la seconde, la théophanie de Glycon, le nouvel Esculape, et sa naissance : enfin, la troisième nuit, appelée « la nuit des flambeaux, » δαδίς, on voyait l'union de Podalire avec la mère d'Alexandre et les amours de celui-ci avec Séléné, descendant du ciel auprès de lui comme auprès d'Endymion endormi. Marc-Aurèle lui-même, tout philosophe qu'il était, crut à Glycon, et c'est sur l'ordre d'un de ses oracles que, dans son expédition contre les Marcomans et les Quades, il fit jeter deux lions vivants dans le Danube (8), fait représenté dans un des bas-reliefs de la colonne Antonine (9).

On ignore comment finit le culte de Glycon, car il survécut à la mort d'Alexandre, son gendre Rutilianus ayant continué le service de l'oracle (10). Ce gendre de

(1) Lucian., *Alexand.*, 15 et 16.
(2) *Ibid.*, 18.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*, 30.
(5) *Ibid.*, 35.
(6) *Ibid.*, 40.
(7) *Ibid.*, 38 et 39.
(8) *Ibid.*, 48.
(9) Bellori, *Columna Antoniniana*, pl. XIII.
(10) Lucian., *Alexand.*, 60.

l'imposteur n'était rien moins qu'une de ses plus considérables dupes. C'était P. Mummius Sisenna Rutilianus, personnage consulaire, proconsul de la province d'Asie (1), dont nous avons le *cursus honorum* sur le piédestal d'une statue honorifique qui lui avait été dédiée à Tibur pendant le consulat de Maximus et Orfitus (2). Il s'était fait le fervent apôtre du nouveau dieu, et à soixante ans il avait tenu à honneur d'épouser la fille d'Alexandre, en acceptant les yeux fermés la fable qui lui donnait une origine divine. Continuant à être desservi par ce personnage, le culte de Glycon ne semble pourtant pas s'être prolongé bien longtemps encore.

Comme aucun écrivain autre que Lucien ne parle d'Alexandre ni de son dieu Glycon, l'on pourrait supposer au premier abord que le Voltaire du paganisme, en racontant cette histoire si peu vraisemblable, a inventé un pur roman. Pourtant tous les personnages qu'il y fait figurer sont positivement historiques (3), et l'un des faits qu'il y rattache est, nous venons de le voir, formellement confirmé par les sculptures de la colonne Antonine. D'ailleurs des monnaies sur lesquelles ont disserté Spanheim (4) et Eckhel (5) attestent la véracité parfaite de la narration de Lucien. Sur une pièce qui porte le nom d'Abonotichos on voit, au revers de la tête d'Antonin le Pieux, un serpent à tête humaine se dressant sur les replis de sa queue, avec l'inscription ΓΛΥΚΩΝ (6) : c'est le dieu inventé par Alexandre, exactement conforme à la description de Lucien. Au même culte et à la même histoire se rapportent évidemment les types d'autres pièces d'Abonotichos, également du règne d'Antonin, où l'on voit un serpent sans tête humaine (7), deux serpents dont l'un paraît siffler à l'oreille de l'autre (8), enfin Esculape et Hygie debout (9) : cette dernière monnaie fut frappée probablement avant la théophanie de Glycon, sur le bruit du premier oracle. Une autre monnaie, avec le nom d'Abonotichos et la tête de Marc-Aurèle, représente Hygie tenant de la main droite le serpent Glycon et portant de la gauche une corne d'abondance (10).

Lucien raconte encore (11) que, sur l'ordre d'un oracle du dieu Glycon, les habitants d'Abonotichos demandèrent à l'empereur, c'est-à-dire à Marc-Aurèle, et obtinrent de lui la permission de changer le nom de leur ville en celui d'Ionopolis.

(1) Waddington, *Fastes des provinces asiatiques*, p. 236 et s.

(2) Henzen, *Inscr. lat.*, n° 619.

(3) Tel est encore Severianus, légat de la Cappadoce, qui se fit battre auprès d'Élégie, sur la rive gauche de l'Euphrate, en engageant ses troupes sur la foi d'un oracle autophone de Glycon. Tel est le Tiberius Claudius Lepidus, que l'écrivain range parmi les opposants au nouveau dieu, et que deux inscriptions nous font connaître comme grand-prêtre de Rome et d'Auguste dans la province du Pont (*Corp. inscr. graec.*, n°s 4149 et 4150).

(4) *De praestant. num.*, t. I, p. 213 et suiv.

(5) *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 383.

(6) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, *Suppl.*, t. IV, p. 550, n° 5.

(7) *Ibid.*, n° 3.

(8) *Ibid.*, n° 4.

(9) *Ibid.*, n° 1.

(10) *Ibid.*, p. 551, n° 6.

(11) *Alexand.*, 58

et qu'à cette occasion ils frappèrent des monnaies portant d'un côté la tête d'Alexandre avec la couronne d'Esculape et la harpe de Persée, de l'autre la figure du nouveau dieu-serpent. Cette monnaie n'a point encore été retrouvée ; mais on possède une pièce de bronze au nom d'Ionopolis, avec la tête de Lucius Verus et au revers l'image de Glycon, accompagnée de son nom (1). Une autre monnaie, avec le même nom et l'effigie de Lucille, a trait aux spectacles de la troisième nuit des mystères inventés par Alexandre, puisqu'on y voit pour type la figure d'Artémis-Lune (2). La numismatique d'Ionopolis ne se prolonge pas plus tard ; mais ce nouveau nom de la ville survécut à la chute du culte de Glycon, car on le trouve encore dans le *Périple* de Marcien d'Héraclée et, bien plus tard, dans les Novelles de Justinien (3).

Le témoignage de l'épigraphie n'est pas moins positif que celui de la numismatique. Deux inscriptions découvertes auprès de Carlsbourg, l'ancienne Alba Julia, nous offrent des dédicaces au dieu Glycon, faites sur l'ordre de son oracle, IVSSO DEI, par des individus qui avaient été le consulter ou l'avaient fait interroger (4). Plus curieuse encore est celle qui a été trouvée dans ces dernières années sur la rive gauche du Vardar, dans l'ancienne province de la Mésie supérieure, dont Rutilianus fut précisément légat entre 169 et 171 de notre ère. Elle associe, dans une même dédicace, à Jupiter et à Junon, Alexandre lui-même, son serpent et un serpent femelle, dont Lucien ne parle pas, qui est donné ici comme la compagne du dieu dragon, et dont la mention explique le type de la monnaie d'Abonotichos, citée tout à l'heure, où les serpents divins sont au nombre de deux :

IOVI·ET·IVNO
N·ET·DRACCO
N·ET·DRACCE
NAE·ET·ALE
XANDRO·EPI
TYNCHANVS·S
VRI·OCTAVI
C·V·POSVIT (5)

On ne possède jusqu'à présent aucune des nombreuses idoles du dieu Glycon, qui furent, d'après Lucien (6), fabriquées au moment de son grand succès dans les provinces septentrionales de l'Asie-Mineure. Mais l'intaille de M. Sorlin-Dorigny, qui paraît provenir d'Antioche, a été certainement gravée pour être portée comme

(1) Mionnet, t. II, p. 388, nº 3 ; Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden*, pl. II, nº 7.
(2) Mionnet, *l. c.*, nº 4.
(3) *Novell.*, XXIX, 8.
(4) *Corp. inscr. lat.*, t. III, nºs 1021 et 1022.
(5) *Ephemeris epigraphica*, t. II, 4, p. 331.
(6) *Alexand.*, 18.

talisman préservateur par quelqu'un des dévots du nouvel olympien. Nous y voyons *Esculape* debout, représenté à la manière ordinaire, s'appuyant sur son bâton autour duquel s'enroule un serpent. Le corbeau fatidique de son père Apollon vole derrière lui (1) et semble venir murmurer un oracle à son oreille. En face du dieu de la mythologie habituelle est placée sa nouvelle manifestation, *Glycon*. C'est un grand serpent qui se dresse sur sa queue enroulée. La petitesse de la représentation (que nous avons fait grandir au double dans notre gravure) et la nature un peu sommaire de l'exécution, ne permettent pas de discerner d'une manière absolument sûre quelle est la tête dont le serpent divin est affublé. Je crois y reconnaître une tête humaine à longs cheveux, ceinte du diadème d'Esculape, qui tiendrait quelque chose dans sa bouche. Cependant il se pourrait aussi que l'on dût y voir une tête de lion, comme celle qui est donnée à Agathodémon-Chnoubis, en forme de serpent, sur tant de ces pierres gravées talismaniques que l'on range ordinairement dans la classe des abraxas.

Lors même que l'on devrait adopter cette dernière manière de voir — qui me semble pourtant la moins probable — la tête de lion, attribuée au serpent placé en regard d'Esculape, ne serait pas un obstacle insurmontable à y retrouver le Glycon d'Abonotichos. Nous en avons la preuve formelle par un autre monument, qui montre que le personnage nouveau, que le devin Alexandre avait introduit dans l'Olympe, avait été admis dans les conceptions bizarres de certaines sectes gnostiques. C'est une pièce gravée d'un meilleur travail que la majorité des abraxas ; elle faisait partie de la collection du baron Behr (2), et j'ignore où elle se trouve aujourd'hui. On y voit l'éon Chnoubis figuré comme un serpent à tête de lion radiée ; dans le champ on lit ΧΝΟΥΜΙϹ, devant le serpent ΓΛΥΚΩΝΑ, et au-dessous ΙΑΩ.

François LENORMANT.

VASE ATHÉNIEN

DE LA COLLECTION EUGÈNE PIOT.

(PLANCHE 22.)

A M. Albert Dumont revient l'honneur d'avoir le premier distingué (3) de la manière la plus précise dans les vases athéniens à fond

(1) Le corbeau avec le coq auprès d'un hermès d'Asclépios : Cades, *Impronte gemmarie*, cent. VI, 71 ; Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden*, pl. I, n° 20.

(2) Fr. Lenormant, *Catalogue Behr*, *antiquités*, n° 76.

(3) *Journal des Savants*, 1873, p. 576.

blanc, confondus jusqu'à lui sous une même rubrique, deux classes bien nettement tranchées : les lécythus proprement attiques, dont la décoration est le plus souvent polychrome et dont les sujets sont toujours funèbres (1) ; les vases de formes diverses rentrant dans le type dit habituellement *de Locres*. On trouve et on a fabriqué des vases de cette dernière catégorie dans l'Italie méridionale, dans la Sicile et dans les diverses parties de la Grèce, tandis que les lécythus polychromes ne se sont jamais rencontrés qu'en Attique. Les figures y sont tracées au trait noir ou bistré sur un fond d'un blanc-gris ou jaunâtre, du moins chez ceux qui sont contemporains de la pratique des décorations à figures rouges sur fond noir, car la série des vases dits *de Locres* s'ouvre partout par des spécimens assez nombreux de style ancien, où les figures qui se détachent sur le fond blanc sont entièrement peintes en noir brillant et plus ou moins bistré. Une bonne partie de ceux où les figures sont au simple trait ont encore dans leur dessin quelque chose d'archaïque qui rappelle les vases à figures rouges dits *de style sévère*.

Tel est le cas du lécythus conservé au Ministère des cultes, à Athènes, sur lequel on voit *Nicé* ailée, accompagnée de l'inscription de son nom, NIKE, qui marche vers la droite en tenant un flambeau (2). L'image de la déesse de la Victoire, toujours ailée et non point aptère, se reproduit à plusieurs reprises sur les petits vases athéniens du type dit *de Locres*. Un lécythus du Musée du Varvakion (3), dont le style n'a plus d'empreinte de la vieille école, mais dont l'exécution est quelque peu lâchée, représente cette déesse debout

(1) M. Dumont, en 1873, ne pouvait citer qu'un seul de ces lécythus où il eût observé des figures de divinités, Déméter et Coré se faisant face (Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, p. 7, note 23 ; M. Collignon, *Catalogue des vases peints du Musée de la Société archéologique d'Athènes*, nº 679). Nous en signalerons un second, qui fait partie de la riche série de vases de cette classe formée pour le Musée de Madrid par M. De Rada y Delgado, et exposée cette année dans la salle de la Section espagnole du Palais du Trocadéro. Il offre encore la représentation de Déméter, déesse chthonienne, dont la présence sur des monuments attiques de destination exclusivement funéraire n'a rien qui doive surprendre.

(2) O. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pl. XIX, nº 3. — Une figure de Victoire toute semblable sur un lécythus de Corinthe à figures rouges : O. Benndorf, pl. XXXVI, nº 9.

(3) O. Benndorf, pl. XXIII, nº 2.

et se baissant légèrement pour prendre une hydrie placée devant l'embouchure d'une fontaine (1).

C'est encore *Nicé*, ΝΙΚΗ, cette fois assise sur un rocher, dans une attitude de repos, que nous montre le délicieux petit aryballe dont la peinture est reproduite de la dimension de l'original dans notre planche 32, où l'on a dessiné à côté la forme du vase. Cet aryballe est sans contredit une des perles les plus exquises de la riche collection de M. Eugène Piot. Je ne connais pas d'échantillon de cette classe de la céramique athénienne où le style soit plus pur, l'exécution plus parfaite, le dessin plus élégant et plus serré. Les touches étendues de bistre, qui rehaussent une partie du dessin, y sont aussi une particularité exceptionnelle dénotant un travail tout particulièrement soigné et ajoutant beaucoup à l'effet du décor.

D'après l'alphabet employé dans l'inscription, l'aryballe de M. Piot est postérieur à l'archontat d'Euclide (403 av. J.-C.) ; mais la beauté de son style ne permet pas de le faire descendre au-dessous du premier quart du IVe siècle avant l'ère chrétienne.

Léon FIVEL.

SATYRE ASSIS

TERRE-CUITE DE TANAGRA.

(Planche 33.)

On a déjà remarqué que parmi les innombrables variétés de types que nous offrent les terres-cuites de Tanagra — en réservant la question du système d'interprétation dont M. Heuzey s'est fait l'ingénieux et habile défenseur, mais où ses idées ne sont point partagées par la majorité des archéologues — les seules représentations incontestables de personnages étrangers à la vie réelle, supérieurs à la nature, sont celles des Démons de la suite d'Aphrodite ou de Dionysos. C'est à cette

(1) Voy. aussi la figure de Nicé sur un lécythus proprement attique : M. Collignon, *Catalogue*, n° 678.

dernière classe qu'a été emprunté le sujet de la remarquable statuette de la collection Lécuyer, que nous publions aujourd'hui.

Elle nous montre, en effet, un *vieux Satyre* assis dans une attitude de repos. Comme il arrive toujours avec les œuvres des coroplastes Tanagréens, le grand mérite de cette figurine est un mérite d'art. Ce qu'il faut y admirer, c'est le modelé serré du torse, la réalité vivante et en même temps évitant la trivialité, avec laquelle l'artiste a su rendre une nature encore vigoureuse, quoique dejà fatiguée par l'âge. La tête n'est pas moins remarquable par la façon dont on y a réalisé le type classique du Satyre, avec son visage écrasé, σιμός (1), ses cheveux hérissés sur le front, φριξοκόμης, ὀρθόθριξ (2), et ses oreilles de bouc (3). L'attitude de la figure, et en particulier la pose de son bras droit avec la main portée sur l'épaule gauche, rappelle une remarquable pierre gravée du Musée de Naples (4), que Gerhard et Panofka (5) ne jugeaient pas d'une authenticité inattaquable, mais à laquelle la comparaison avec notre terre-cuite vient, semble-t-il, rendre plus de valeur.

On peut, du reste, se demander — et pour ma part j'inclinerais ici à l'affirmative — si ce n'est pas encore à la vie réelle qu'est emprunté le sujet de la statuette de la collection Lécuyer, malgré son apparence mythologique. Ce Satyre ne serait-il pas, en effet, un des acteurs rustiques des Διονύσια κατ' ἀγρούς de l'Attique, qui se costumaient ainsi pour les jeux et les danses en l'honneur de leur dieu (6), et le modeleur ne l'aurait-il pas saisi sur le vif dans un moment de repos? Plus d'un détail de la figure est de nature à le faire penser. Le développement exagéré du masque, par rapport aux proportions du corps, donne l'idée d'un personnage qui s'est affublé d'une tête postiche. Surtout ce qui est caractéristique, et à mes yeux décisif, c'est que notre Satyre porte autour de ses reins la ceinture ou la sorte de jupon court, garni

(1) On sait que cette épithète caractéristique devient sur plusieurs vases peints le nom d'un Satyre, Σιμος.

(2) Voy. Wieseler, *Das Satyrspiel*, p. 155.

(3) Hesych. : Τράγιοι Σατύριοι διὰ τὸ τράγων ὦτα ἔχειν.

(4) *Mus. Borbon.*, t. I, pl. 53, nº 2; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XL, nº 469.

(5) *Neapels antike Bildwerke*, p. 396.

(6) Ulpian., *ad Demosth.*, p. 688; voy. Welcker, *Nachtrag zur Trilogie*, p. 211 et s.

de longs poils de chèvre descendant sur les cuisses, et le plus souvent muni par devant d'un phallus postiche, qui est la pièce essentielle du costume de ceux qui remplissaient le rôle de Satyres dans les Dionysies rustiques et sur la scène (1). Toutes les fois que l'on observe cette particularité, l'on peut tenir pour certain que l'artiste antique n'a pas voulu représenter directement un des Satyres de la Fable, mais un individu costumé pour la danse de la *sicinnis* ou pour figurer dans les chœurs du drame satyrique.

Le Satyre de notre terre-cuite est assis sur un amoncellement d'outres gonflées, toutes pleines de vin, telles qu'on les employait au jeu de l'*ascoliasmos*, le divertissement favori des Dionysies rurales. Ces outres ont été déposées contre un morceau de rocher qui supporte une petite idole champêtre, laquelle représente un personnage ventru, debout, enveloppé d'un étroit manteau passant sur sa tête, le visage couvert d'un masque comique. De sa main droite, le personnage figuré dans cette idole soutient sur sa tête un vase plein de liquide. Ce n'est pas Dionysos qui est ainsi représenté, c'est un de ses suivants, un de ses Démons. Nous y appliquerions volontiers le nom de *Oinos*, le vin personnifié, qui apparaît à plusieurs reprises dans le thiase bachique, souvent avec la forme d'un Satyre, et toujours caractérisé par le vase qu'il porte ou que l'on place à côté de lui (2). Précisément les Dionysies rurales de l'Attique, Διονύσια κατ' ἀγρούς, étaient aussi nommées Θεοίνια (3), comme la fête du dieu reconnu dans le vin même, du dieu envisagé en qualité de Θέοινος (4), c'est-à-dire Θεὸς οἶνος, et non Θεὸς οἴνου εὑρέτης, comme l'a expliqué plus tard Tzetzès (5), à une époque où l'on avait complétement perdu la tradition de l'esprit de l'ancienne religion.

S. TRIVIER.

(1) Voy. Wieseler, *Das Satyrspiel*, p. 115, 170 et s.

(2) Sur ces représentations de Oinos, voy. Panofka, *Terracotten d. kœnigl. Mus. z. Berlin*, p. 113.

(3) Harpocrat., *s. v.*

(4) Æschyl., *Fragm.* 397, ed. Nauck.

(5) *Ad Lycophr.*, *Cassandr.*, 1247.

ÆGYPTO-SEMITICA.

I.

Je commencerai par quelques intailles phéniciennes déjà publiées par M. le comte de Vogüé, mais dont je donnerai une interprétation différente de celle qu'a adoptée cet éminent archéologue. Mes observations ne porteront guère sur la lecture des signes sémitiques, mais plutôt sur le sens des représentations figurées et sur celui de l'objet lui-même.

Une intaille sur cornaline bombée du ve siècle avant notre ère, provenant d'Amrit et faisant partie de la collection de M. Péretié, représente un personnage revêtu de la tunique assyrienne: d'une main il maintient un animal semblable à une gazelle; de l'autre il le frappe avec une lance (1). Quel peut être le sens de cette représentation? Peut-être, quand nous l'aurons trouvé, pourrons-nous émettre une hypothèse au moins fort vraisemblable sur les trois lettres qui accompagnent l'image et qui ont chance de s'y rattacher.

En Égypte, il y a un type de monuments que rappelle bien cette intaille : c'est celui d'*Horus sur les crocodiles*. Parmi les animaux que le jeune dieu tient dans la main, on voit précisément le même que frappe ici le personnage à tunique assyrienne. On sait quelle vertu était attachée aux *cippes d'Horus;* c'étaient des amulettes ayant le pouvoir de guérir et surtout de prévenir la morsure des bêtes malfaisantes (2). Il me paraît difficile de ne pas admettre que notre intaille avait absolument le même rôle que les monuments représentant Horus sur les crocodiles. Le Phénicien la portait sur lui pour éviter les piqûres ou les morsures dangereuses.

Ne semble-t-il pas aussi que le personnage représenté, et tenant la lance, soit Horus lui-même habillé à l'assyrienne? Il y a une si grande ressemblance entre cette image et celle des cippes égyptiens. De plus, le disque du soleil accompagné de deux ailes, qui se voit dans le champ, au-dessus de la figure, montre bien que celle-ci représente un dieu solaire comme Horus, et non pas un simple mortel.

Le sens de la figure étant connu, peut-être arriverons-nous plus facilement à la lecture et à la traduction des signes qui l'accompagnent. La première lettre, un ש, est retournée, la seconde est douteuse. M. de Vogüé l'a prise pour un ק; la troisième, il l'a lue ב. De là le mot שקב *schaqab*, qui n'a pas de racine en hébreu et dont M. de Vogüé déclare ne pas savoir la signification.

(1) *Revue archéologique*, 2e sér., t. XVII (1868), p. 438, pl. XIV, n° 29.

(2) Voy. dans la *Gazette archéologique* de 1878, p. 35-40, ma note, suivie de la réponse de M. C.-W. Mansell.

Mais le prétendu ק, mal gravé et qui a même remplacé une autre lettre à peine effacée, si nous le retournons comme le ש, nous pouvons y voir un ד. Quant à la troisième lettre, lue ב, on sait le peu de différence qu'il y a entre le ב et le ד des inscriptions. Pour peu que l'on admette l'inhabileté ou l'étourderie du graveur, le signe pris par M. de Vogüé pour un ב devient encore un ד; alors nous avons un mot faisant corps avec la représentation figurée et même l'expliquant. Le verbe שדד *schadad*, en effet, signifie *ravager*, *vaincre*, *l'emporter*; et exprime fort bien l'acte d'Horus triomphant, grâce à cet amulette, des bêtes malfaisantes et de leur poison.

II.

Il y a un certain nombre d'intailles juives extrêmement curieuses, et qui sont comme des protestations contre la Loi mosaïque. Isoler le peuple Juif des autres nations, telle était la grande préoccupation de la *Thora*. Mais, poussé par sa nature expansive et par les souvenirs inconscients de ses premières adorations polythéistes, sans cesse Israël est en lutte avec son code religieux. La Loi a beau lui interdire la représentation plastique de Dieu, il figurera Jahveh sous les traits du veau ou du bœuf d'or. Allant plus loin encore, il remplira son Temple des Kéroubim assyriens et mettra, sur des pierres gravées, les images des dieux étrangers.

La plus curieuse pièce de ce genre est peut-être celle qu'ont publiée M. Blau (1), puis M. de Vogüé (2). Ces deux savants se sont surtout occupés d'en expliquer la légende :

לאביו עבד עזיו

qui me semble devoir se traduire : « Pour son père a fait Ouziou (cet objet). »

Quant à la représentation, négligée par MM. Blau et de Vogüé, elle est cependant fort intéressante pour l'histoire des influences religieuses extérieures s'exerçant sur Israël. C'est un enfant, un genou en terre dans une pose gracieuse, et la tête coiffée des deux cornes entre lesquelles est placé le disque solaire. Cette coiffure est bien celle d'Hathor, la Vénus de Dendérah aux puissantes mamelles, et en rappelle le souvenir. Mais l'enfant qui la porte, c'est le jeune Horus, fils d'Isis-Hathor et d'Osiris. Il est posé sur des lotus. Souvent on aperçoit, sur les monuments égyptiens, Horus sortant de cette fleur. Elle est toute naturelle, l'union intime conçue par l'Égypte entre Horus et le lotus. Cette fleur est celle du printemps, celle qui parle le mieux de renouveau. Horus n'éveille-t-il pas aussi, comme le lotus,

(1) *Zeitschr. d. deutsch. Morgenl. Gesellsch.*, t. XIX (1865), p. 535.

(2) *Revue archéologique*, 2e sér., t. XVII (1868), p. 449, pl. XVI, no 39.

l'idée de la renaissance? Il est le matin, il est le printemps, le triomphe de la lumière et de la vie sur les ténèbres et sur la mort. Il venge son père Osiris, l'être bon, tué par Typhon ou les puissances mauvaises, en reparaissant le premier après les nuits et après les hivers.

Le graveur hébreu n'a pas craint de se mettre en opposition avec la *Thora*, en écrivant sur cette intaille la plus douce page de la mythologie égyptienne. Pour Israël, à l'époque des rois, la nature entière s'anima, pendant quelques heures, de la vie des dieux et des déesses; l'anémone du printemps lui parut aussi pleine des larmes d'Astarté, la rose du sang d'Adonis, et à Horus il rattacha le lotus éclatant.

Mais, conformément au génie de sa race, le graveur de notre intaille dut viser un but pratique encore plus que la reproduction d'une idée spéculative ou d'un simple ornement. Sans doute cette intaille était considérée comme un amulette ayant pour objet d'aider le défunt à obtenir son rajeunissement dans l'autre vie. L'inscription semble bien indiquer qu'Ouzion fit faire cette image pour son père mort. Comment alors aurait-elle pu avoir un autre but que celui dont je parle?

Une autre intaille juive du Musée Britannique (1), portant gravé un sphinx à tête d'épervier, paraît avoir eu la même destination. La tête est bien celle de l'oiseau d'Horus, tel qu'on le voit accroupi à la base des statues en bois de l'ancienne Égypte, et qu'on le rencontre, dans les inscriptions, sous le nom encore obscur de *Kemhesou* (2). La position de *Kemhesou* sur des bases de statues contenant de petites momies d'insectes ou d'oiseaux, qu'il semble couver pour une autre existence, indique bien le rôle de cette représentation. Elle avait évidemment, comme tout ce qui était dans les tombes égyptiennes, une vertu d'amulette, et devait contribuer à faire attendre au défunt la « renaissance de ses chairs ». Ce qui est aussi intéressant qu'étrange, c'est de voir la figure de *Kemhesou* sur une pierre juive et un pareil amulette aux mains des fils de Jacob. Un tel objet éclaire vivement la page où Isaïe reproche aux filles de Sion leurs « petites lunes », leurs Astartés en or et en argent, servant à la fois de parure et d'amulette.

Ainsi, de Salomon à la Captivité, ces intailles nous le découvrent, non-seulement on *chananisa*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, quand Jézabel, la Tyrienne, fit assiéger par ses *qedeschoth* (courtisanes sacrées) et par ses *qedeschim*, encore plus infâmes, la conscience d'Israël; non-seulement, on *assyrianisa* sous Achaz et Manassé; mais l'Égypte, avec ses dieux et ses coutumes superstitieuses, eut son heure de mode, parmi les tribus. On se mit à couvrir les défunts Israélites des mêmes amulettes que les momies de la vallée du Nil.

(1) Vogüé, *Revue archéologique*, 2e sér., t. XVII (1868), p. 440, pl. XVI, no 38.

(2) Voir en particulier le *Papyrus de Luynes*, *litanie solaire*, auquel j'ai consacré un travail spécial.

III.

Dans la deuxième livraison de la *Gazette archéologique* de 1878, j'ai attribué le caractère de talisman préservateur, à un scarabée phénicien représentant une mouche et précédemment publié dans le même recueil par M. G.-W. Mansell. Ce savant, dont les doctes et pénétrantes études de mythologie sémitique nous intéressent si vivement, compléta ma pensée. Il groupa un certain nombre d'objets dont la Phénicie, imitatrice de l'Égypte, se servait comme de phylactères.

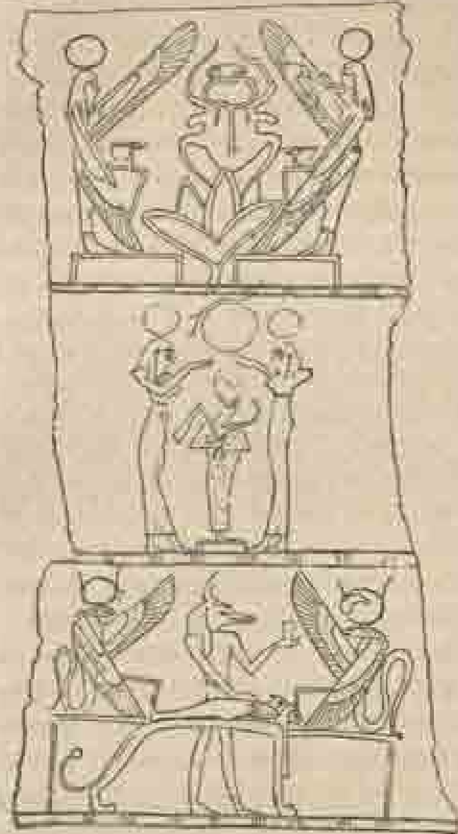
La dernière intaille donnée à cette occasion par M. Mansell (1) me paraît cependant avoir un sens différent de celui qu'il lui attribue. Elle offre l'image d'un serpent uræus couronné, la tête surmontée du disque du soleil entre deux cornes de vache; c'est bien un phylactère, mais d'une autre espèce, que les *cippes d'Horus*. Il y a deux catégories d'amulettes : ceux qui préservent d'un mal; ceux qui font acquérir un bien. Si *Horus sur les crocodiles* a pour objet d'écarter la morsure des animaux malfaisants ou d'en guérir, si le scarabée portant gravée une mouche doit préserver des moustiques, l'image de la fourmi des dégats de ces insectes, le serpent d'airain du venin des reptiles, d'autres amulettes jouissent d'une vertu supérieure. Le scarabée funéraire de l'Égypte a le pouvoir d'aider le défunt à faire ses transformations d'outre-tombe, comme Osiris; la statuette funéraire lui permet de bien remplir ses fonctions d'agriculteur dans les merveilleux champs d'Aalou.

C'est bien dans cette dernière catégorie de phylactères, et non dans la première, comme l'a fait M. Mansell, qu'il faut ranger l'intaille où se dresse le serpent couronné. Elle ne représente pas une simple vipère, qui aurait pour objet de préserver de la piqûre des reptiles. Nous y voyons un uræus, symbole des déesses, et accompagnant maintes fois leur nom en qualité de déterminatif. Ici, l'uræus n'est rien moins qu'Isis; sur sa tête, il porte l'attribut de la déesse, les cornes avec le disque solaire; il a les ailes demi déployées que l'on attache souvent aux flancs d'Isis. C'est sous ces ailes qu'avec Nephthys elle réchauffa autrefois les membres déchirés d'Osiris, de façon à le ranimer. Devenu Osiris en mourant, le défunt a droit à ces mêmes soins des « deux sœurs divines ». Aussi les représente-t-on souvent, chacune à l'un des deux bouts du sarcophage, enveloppant la momie de leurs ailes tutélaires. Grâce à elles, le cadavre momifié pourra, plus tard, faire son rajeunissement.

Souvent même le défunt est figuré tout à fait sous leurs ailes à demi déployées, comme celles de l'uræus de notre amulette. A l'appui de cette explication je détache d'une curieuse peinture égyptienne sur bois, provenant originairement d'une caisse funéraire, que possède le Cabinet des médailles, trois scènes superposées,

(1) *Gazette archéologique*, 1878, p. 49.

lesquelles ne sont au fond que les répétitions variées de la même représentation religieuse. Dans la première, les deux sœurs divines protégent de leurs ailes le scarabée, emblème des transformations : c'est la vie future du défunt qui est ainsi mise sous leur garde. Dans la seconde scène, les deux déesses, sous leur aspect ordinaire, veillent sur Osiris identifié avec le défunt. Dans la troisième scène, c'est sous la forme d'uræus ailés, semblables à celui de notre intaille, qu'elles protégent la momie étendue sur le lit funèbre et déjà confiée à la bonne garde d'Anubis.



Cette représentation ne saurait laisser aucun doute sur le sens de l'objet publié d'abord par M. Mansell. C'est certainement un phylactère qui n'avait pas d'autre destination que de conférer au mort les protections d'Isis. « Je veille à ton intégrité, » dit-elle à Osiris. Elle veille aussi à celle des chairs du défunt ; et les amulettes qui la figurent, ainsi que le nôtre, ont la vertu de conserver les cadavres et même de leur procurer de revivre, dans ces nécropoles qui apparaissaient à l'Égyptien comme de grands herbiers où l'on déposait, semblables à des fleurs ou à des plantes, les momies desséchées, mais appelées à germer et à refleurir.

E. LEDRAIN.

STATUES ICONIQUES

DU TEMPLE D'ATHIENAU, DANS L'ILE DE CYPRE.

(PLANCHES 34, 35 ET 36.)

Il a été déjà question, dans le précédent numéro de ce recueil, de la contestation très-sérieuse, et, semble-t-il, bien fondée, que M. Richard Neubauer (1) a récemment soulevée contre l'attribution proposée par M. le comte de Vogüé, adoptée ensuite par M. Colonna-

(1) *Der angebliche Aphroditetempel zu Golgoi und die daselbst gefundenen Inschriften in kyprischer Schrift*, dans les *Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni*, p. 673-693.

Ceccaldi et M. le général de Cesnola, pour le temple dont les ruines ont été fouillées par l'éminent directeur du Musée archéologique de New-York, dans la localité cypriote d'Athienau, à peu d'heures de Larnaca, et ont livré au jour un si curieux ensemble de monuments, aujourd'hui transportés au delà de l'Atlantique (1). Ces savants avaient cru pouvoir y reconnaître le célèbre temple de l'Aphrodite de Golgos, mais M. Neubauer objecte avec raison que Golgos devait être bien plus voisin de Paphos, en former comme un des faubourgs et se confondre presque avec cette cité. De plus, le déchiffrement des inscriptions en écriture cypriote exhumées en grand nombre de l'emplacement du sanctuaire d'Athienau lui offre, dans la plupart, des dédicaces votives à Apollon, qui une fois y reçoit le surnom de *Mageirios*, déjà connu par d'autres inscriptions de Cypre. Il me semble cependant que M. Neubauer force les conclusions à tirer de ces inscriptions quand il veut que le temple ait été consacré au seul Apollon. D'autres dédicaces, tirées du même lieu, sont adressées à Héra Μυχοια, *e-ra my-ko-i-a* (2), à la déesse de Paphos, *pa-pi-a* (3), à la déesse de Holmone, *ta ti-a vo-lo-mo-ni-a* (4), ou simplement à la déesse, *se-a* (5), c'est-à-dire σεᾶ pour θεᾶ. D'ailleurs il importe de ne pas se borner à faire entrer en ligne de compte les documents épigraphiques pour déterminer les divinités du sanctuaire; les nombreux morceaux d'antiquité figurée, statues et bas-reliefs, découverts en même temps, fournissent à ce sujet des indications non moins importantes et non moins précieuses. De ces représentations plastiques, les unes ont trait incontestablement au culte de la Vénus de Cypre, les autres à celui d'Hercule, comme le remarquable colosse de ce dieu qui a été publié dans la dernière livraison de la *Gazette archéologique* (planche 26).

Par conséquent, le temple d'Athienau, localité dont le nom antique reste jusqu'à présent inconnu, nous apparaît, d'après l'ensemble des monuments de toute nature, sortis de ses décombres, comme ayant été en réalité consacré simultanément à une déesse mère, rapprochée en même temps de Héra et de l'Aphrodite de Paphos (6), à Héraclès et à Apollon Mageirios. C'est là un groupement de divinités qui pourrait sembler étrange au point de vue de la mythologie purement hel-

(1) Sur les fouilles d'Athienau, voy. les intéressants articles de M. Colonna-Ceccaldi dans la *Revue archéologique* de 1871 et 1872 (tomes XXII et XXIV de la 2e série); et Cesnola, *Cyprus*, chap. IV, V et VI.

(2) M. Schmidt, *Sammlung kyprischer Inschriften in epichorischer Schrift*, pl. XIII, n° 2, et pl. XII, n° 3; R. Neubauer, mém. cit., p. 684, nos 10 et 9.

(3) M. Schmidt, pl. XII, n° 1; pl. XVI, n° 1; pl. XIX, n° 3; pl. XX, n° 4; R. Neubauer, mém. cit., p. 684, nos 15 et 16.

(4) M. Schmidt, pl. XVII, n° 4; R. Neubauer, mém. cit., p. 684, n° 13.

(5) M. Schmidt, pl. XIX, n° 4; R. Neubauer, mém. cit., p. 684, n° 12.

(6) Comparez l'Aphrodite-Héra de Sparte, Pausan., III, 13, 6.

lénique ; mais il nous offre la traduction grecque de la triade divine de Tyr, Astarté-Aphrodite, Melqarth-Hercule (1) et Rescheph-Apollon (2), ce dernier jouant le rôle du dieu fils (3). L'adoration de cette triade, dans un temple voisin de la ville essentiellement tyrienne de Citium, n'a rien que de tout à fait naturel.

On sait que dans l'enceinte sacrée ou téménos (4) d'Athienau, M. de Cesnola a découvert les restes de deux sanctuaires construits en briques crues qui, dédiés aux mêmes divinités, paraissent s'être succédé, le second ayant été élevé quand le premier tombait en ruines. Le plus ancien, dont les décombres étaient très-informes, avait été bâti sur un plan circulaire (5) ; l'autre, dont on a pu déterminer toutes les dispositions, dessinait un parallélogramme. C'est à l'intérieur de ce second temple que l'habile explorateur des monuments de Cypre a découvert tout un peuple de statues en pierre calcaire blanche, dont les dimensions varient entre celles de la nature et de la demi-nature. Celles qui étaient plus ou moins intactes et les fragments les mieux conservés des autres font maintenant partie des collections du Metropolitan Museum of art de New-York, et des spécimens de leurs principaux types ont été déjà gravés dans la *Revue archéologique* de 1871, 1872 et 1873, dans la *Sammlung Cesnola* de M. Dœll et dans l'ouvrage de M. de Cesnola lui-même. Elles étaient très-nombreuses à l'origine, avant la destruction du temple, le long des parois duquel elles étaient rangées. M. Colonna-Ceccaldi a compté jusqu'à douze piédestaux doubles, ayant supporté chacun deux figures (6), plus beaucoup de piédestaux simples dont il a fait connaître un échantillon (7). Toutes les phases successives par lesquelles a passé la sculpture

(1) Melqarth, avec son nom hellénisé en Malichus, était également associé à Aphrodite dans le culte d'Amathonte ; voy. Engel, *Kypros*, t. I, p. 170 ; t. II, p. 62-67.

(2) Sur l'assimilation établie par les inscriptions bilingues entre le Rescheph phénicien et l'Apollon grec, voy. Euting, *Sechs phœnikische Inschriften aus Idalion*, commentaire de l'inscr. nº 1 ; Ph. Berger, *Revue critique*, 26 février 1876, p. 139 ; Clermont-Ganneau, *Rev. archéol.*, 2e sér., t. XXXII (1876), p. 374 et s.

(3) Pour le rôle de Rescheph-Apollon comme dieu-fils dans les triades phéniciennes où il figure, voy. Clermont-Ganneau, *Rev. archéol.*, 2e sér., t. XXXII, p. 379.

(4) Ce téménos est mentionné dans une des inscriptions cypriotes de la localité, où il est dit que la dédicace a été faite *i te-me-no-se*, ce qui serait, dans le grec ordinaire, ἐν τεμένει : Dœll, *Sammlung Cesnola*, pl. XI, nº 1 ; M. Schmidt, pl. XI, nº 3 ; B. Neubauer, mém. cit., p. 682, nº 6.

(5) Telles sont, du moins, les données fournies par M. Hamilton Lang et M. Colonna-Ceccaldi, le premier témoin oculaire des fouilles. M. le général de Cesnola (*Cyprus*, p. 128) nie aujourd'hui l'existence du temple circulaire et n'admet qu'un groupe de 32 statues élevées en plein air dans le téménos, à l'endroit où les deux savants que nous venons de nommer ont cru reconnaître ses restes.

(6) *Revue archéologique*, 2e série, t. XXII (1870-1871), p. 368.

(7) *Ibid.*, p. 369.

cypriote depuis le VIIIe siècle av. J.-C. jusqu'à la domination romaine y sont représentées (1), le style assyrien, le style d'imitation égyptienne, celui que M. Colonna-Ceccaldi a proposé d'appeler *anatolien* et qui est en réalité de l'ancien style grec de la première moitié du Ve siècle, copié de celui qui régnait dans les cités de l'Ionie, à l'époque où les Éginètes tenaient la tête parmi les écoles doriennes (2), enfin le style de l'art hellénique arrivé à sa perfection et marchant déjà vers la décadence. Dans la disposition originaire le long des murs intérieurs du temple, M. de Cesnola a remarqué que les statues de même style, et par suite de même époque, étaient groupées ensemble (3); on avait donc suivi un ordre régulier de placement, en continuant la série de ces figures pendant une durée de plusieurs siècles.

Toutes ces statues sont viriles. A part quelques-unes de celles de style égyptien, où l'on a imité le costume royal des Pharaons, elles présentent toutes le même sujet, malgré la différence de leurs styles. C'est un personnage barbu, vêtu d'une longue et fine tunique à manches courtes, qui n'atteignent pas le coude; par-dessus est un manteau étroit, drapé sur l'épaule gauche et laissant le bras droit entièrement dégagé, en passant obliquement à travers de la poitrine et du dos; on peut en voir la disposition dans nos planches 34-36. Les bras presque collés au corps, ce personnage tient dans ses mains des attributs sacerdotaux qui ne varient que fort peu : ce sont la patère, la petite pyxis ronde à contenir l'encens, le rameau des lustrations et quelquefois un oiseau destiné à être offert en sacrifice à la divinité (4). La coiffure change à chaque période d'art. Dans les statues de style égyptien, c'est une pièce d'étoffe cachant la chevelure et disposée comme le *klaft* des enfants de Misraïm (5), ou bien une imitation plus ou moins éloignée du *schent*; chez celles de l'époque assyrienne prédomine un bonnet pointu d'étoffe en treillis (6), dont la forme semble une dégénérescence de celle de la partie supérieure du schent, et dont les papas chrétiens de l'île de Cypre ont gardé tra-

(1) Voy. les très-fines observations de M. Colonna-Ceccaldi sur les caractères propres aux styles successifs de ces statues : *Rev. archéol.*, 2e sér., t. XXIV (1872), p. 222-228.

(2) Grâce à l'influence asiatique, ce style ancien s'est conservé en Cypre plus tard que dans la Grèce; particulièrement dans la contrée de Citium, les monnaies des rois phéniciens de cette ville nous le montrent se maintenant jusqu'à l'époque d'Alexandre.

(3) *Cyprus*, p. 152.

(4) Une fois, dans une statue de l'époque gréco-romaine, la *tête du bœuf* immolé dans le sacrifice : Cesnola, *Cyprus*, pl. XIII.

(5) Exemple, dans une figure qui tient à la main le rameau des lustrations : Cesnola, *Cyprus*, p. 145.

(6) Exemples bien caractérisés : Cesnola, *Cyprus*, p. 134 et 143. — La même coiffure à une statue de style égyptien : Cesnola, p. 1 9.

ditionnellement l'usage jusqu'à nos jours (1). Avec l'apparition de l'art grec, soit archaïque ou anatolien, soit ayant atteint son complet développement ou pleinement hellénique, la tête est nue, la chevelure ceinte d'une ou plusieurs couronnes de feuillage, avec lesquelles se combine quelquefois une couronne de fleurs de narcisse (2). C'est une imitation des couronnes qui constituaient l'insigne de plusieurs des sacerdoces les plus importants de la Grèce, par exemple de l'hiérophante et du daduque d'Éleusis.

Des statues analogues existaient dans tous les temples de Cypre, où elles devaient être disposées comme dans celui d'Athienau. M. de Cesnola en a rapporté une, de style gréco-romain, des ruines d'Aphrodisium (3). Le Musée du Louvre possède une riche série de têtes de figures pareilles, appartenant à tous les styles, qui ont été rapportées de diverses localités de l'île, principalement des sites d'Amathonte et d'Idalium, par MM. Waddington et de Vogüé. Antérieurement, il y a déjà plus de quinze ans, M. Emmanuel G. Rey avait généreusement donné à notre Musée national une statue de la même classe, du style dit anatolien, à la tête ceinte des couronnes de feuillage et de fleurs (4), qu'il avait rapportée d'Idalium.

Lorsqu'il fit son apparition à Paris, ce monument, unique alors en son genre, préoccupa vivement les archéologues. L'impression la première et la plus générale fut que l'on avait affaire à la statue d'une divinité ou d'un héros; les uns prononcèrent le nom de la *Venus barbata*, les autres celui de Cinyras. Toute conjecture de ce genre est désormais écartée d'une manière définitive par les trouvailles d'Athienau. Lorsque l'on voit cette nombreuse série de figures de même nature, qui garnissaient tout le pourtour intérieur du temple, lorsqu'en les comparant entre elles on constate en quoi elles ressemblent et en quoi elles diffèrent, il n'y a pas moyen de douter que ce ne soient des statues iconiques, représentant les personnages qui pendant plusieurs centaines d'années se sont succédé dans la même dignité sacrée. Ce caractère de statues-portraits a déjà été reconnu sans hésiter par M. Colonna-Ceccaldi et par M. le général de Cesnola. « L'on voit de prime abord, dit le premier, que la tête a été, de la part de l'artiste, l'objet de plus de soins que le reste du corps. » Absence de toute recherche d'idéal, au contraire préoccupation de la réalité vivante, type de race fortement accentué qui se retrouve encore dans la population actuelle de Cypre; en même

(1) Cesnola, *Cyprus*, p. 180.

(2) Voy. notre pl. 34, et un exemple encore plus nettement caractérisé chez Doll, *Sammlung Cesnola*, pl. v, n° 11.

(3) Cesnola, *Cyprus*, p. 240.

(4) Les pieds seuls manquent à cette statue.

temps caractère nettement individuel dans ce type commun de race : tels sont les traits essentiels qui s'observent dans ces têtes, d'une exécution toujours si soignée, tandis que le corps a été traité sommairement. On le constatera dans les trois échantillons qu'en offrent nos planches 34, 35 et 36, où l'art de ces statues est pour la première fois rendu d'une façon pleinement satisfaisante (1), grâce à l'emploi des procédés photographiques, qui ne laissent aucune place à l'interprétation plus ou moins fidèle (2). Devant ces planches comme devant les originaux, je ne crois pas qu'il puisse subsister un doute sur la nature iconique des statues d'Athienau, dont la suite régulière présentait, environnant les divinités qu'ils avaient servies, la succession chronologique des grands-prêtres du temple, depuis la domination des monarques assyriens de la famille des Sargonides jusqu'à celle des Romains. Ces fonctions de prêtres étaient probablement héréditaires, comme celles de la plupart des sanctuaires de l'île, et appartenaient à une famille sacrée, telle que celle des Cinyrades (3), qui fournissaient le haut sacerdoce de Paphos et de plusieurs autres cités de Cypre, et celle des Tamisades (4), dont on ignore le lieu de culte.

Particulièrement instructive pour la détermination du sujet de ces statues et de leur caractère de portraits sacerdotaux, est la comparaison à faire entre les deux figures reproduites dans les planches 35 et 36. Nous avons là deux personnages avec le même costume, les mêmes couronnes, les mêmes attributs dans les mains, le tout se reproduisant trait pour trait; mais elles appartiennent à deux époques d'art absolument différentes. L'une est de style ancien ou anatolien, et des débuts même de ce style en Cypre, car certains détails, comme le travail de la barbe, y participent encore considérablement des traditions de l'école assyrienne. L'autre appartient à l'art purement grec, avancé et libre, du temps des Lagides; elle est même plus voisine de l'âge romain que de celui d'Alexandre. Et pourtant, malgré cette divergence profonde du style, les traits du visage sont, dans l'une comme dans l'autre, manifestement personnels, l'intention de l'artiste iconique et réaliste.

(1) La statue de la pl. 34 a été déjà publiée : *Revue archéologique*, 2e sér., t. XXV (1873), pl. I, nº 3; Doell, *Sammlung Cesnola*, pl. IV, nº 9; Cesnola, *Cyprus*, p. 149.

Il en est de même de celle de la pl. 36 : Doell, *Sammlung Cesnola*, pl. VI, nº 4; Cesnola, *Cyprus*, p. 160.

La statue de la pl. 35 est encore inédite.

(2) C'est à l'amicale libéralité de M. le général de Cesnola que la *Gazette archéologique* doit les belles photographies dont on a fait le tirage à l'encre grasse par le procédé de la phototypie.

(3) Schol. ad Pind., *Pyth.*, II, 15; Hesych., v. Κινυράδαι Tacit., *Hist.*, II, 3.

(4) Hesych., v. Ταμιράδαι. — Les Tamisades, d'après leur nom, semblent avoir prétendu être des descendants de Tammuz-Adonis, comme les Cinyrades des descendants de Cinyras.

La statue intacte de la planche 34 est d'une exécution plus fine et plus précieuse que la statue, mutilée par le bas, de la planche 35. On ne saurait non plus la faire descendre au-dessous du milieu du v[e] siècle, du temps où les Athéniens renoncèrent à leurs entreprises, poursuivies depuis 477, pour la libération des Grecs de Cypre du joug des Perses. Les attributs du prêtre y sont dignes de remarque. Dans sa main droite il a la pyxis à encens, de la gauche il tient par les ailes une colombe. C'était là une des offrandes favorites à la divinité principale du temple d'Athienau. La même colombe, destinée à servir de victime, se voit, tenue de même, à la main de plusieurs statuettes de pierre de petite dimension, trouvées dans les ruines de ce temple, qui représentent souvent des personnages jeunes et imberbes et doivent être des représentations votives d'hiérodules ou de dévots (1). Les préceptes du rite mosaïque de l'immolation des colombes, tel qu'il est prescrit dans le Lévitique (2) et qu'il a été élucidé dans une excellente dissertation du regrettable abbé Ancessi (3), explique comment c'est toujours de la main gauche et par les ailes que cet oiseau est tenu dans les figures dont nous parlons. On le présentait en effet ainsi au-dessus de l'autel, puis on lui rompait le col avec la main droite et, sans arracher la tête, on déchirait avec l'ongle une des veines du col, de manière à faire couler quelques gouttes de sang. Ce rite était celui que les Égyptiens employaient dans toutes les immolations d'oiseaux, et il devait leur avoir été emprunté par les Phéniciens comme par les Hébreux.

La colombe, dans le paganisme syro-phénicien comme à son exemple dans le paganisme classique, est essentiellement l'animal sacré d'Astarté-Aphrodite. C'est un fait connu de tous. A cause du caractère consacré de cet animal, les Syriens proprement dits s'abstenaient de l'offrir en sacrifice (4). Au contraire, à Cypre l'immolation de la colombe avait une place considérable dans les usages religieux et appartenait exclusivement aux rites du culte de la déesse de Paphos et d'Idalium. On plaçait des colombes vivantes sur le bûcher où était brûlée l'image d'Adonis, dans la fête de deuil qui avait lieu tous les ans (5). De même, chez les Grecs et chez les

(1) Doell, *Sammlung Cesnola*, pl. IV, n[os] 3, 4 et 7.

(2) I, 14 17.

(3) *Le sacrifice des colombes d'après les monuments égyptiens*, dans *L'Égypte et Moïse* (Paris, 1875), p. 113 — 134, pl. VII.

(4) Hygin., *Fab.*, 197; Euseb., *Praepar. evangel.*, I, 6; Sext. Empiric., *Hypoth.*, III, 24; Lucian., *Jupit. tragoed.*, 42; voy. Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, t. II, p. 8, 10 et 107.

(5) Diogenian., *Proverb.*, praefat., p. V, ed. Gaisford; Creuzer, *Symbolik*, 3[e] édit., t. II, p. 472; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 936.

Voy. dans l'*Élite des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXIX, une peinture de vase où M. de Witte pense reconnaître une allusion à cet usage.

Romains, la colombe était considérée comme la victime la plus chère à Vénus (1), car c'est généralement l'animal sacré de chaque divinité que l'on préférait lui immoler. Une figurine de bronze de la Galerie de Florence représente une jeune fille tenant d'une main une patère et de l'autre une colombe, évidemment pour la sacrifier à Vénus (2). Un fragment de bas-relief grec votif, découvert dans l'acropole d'Éleusis sur l'emplacement d'un petit sanctuaire d'Aphrodite, offre aussi l'image du sacrifice de la colombe (3). Un élégant lécythus athénien, à fond blanc, montre un éphèbe debout auprès d'un tombeau et apportant, comme offrande funèbre, deux colombes (4). C'est le sacrifice à la Vénus infernale, à l'Aphrodite Persephoné, à laquelle la colombe était aussi bien consacrée qu'à la Vénus céleste (5), et que l'on nommait Φερρεφάττα ou Φερσεφάσσα, « celle qui porte la colombe (6). »

La présence dans le temple d'Athienau des images de prêtres ou de dévots tenant des colombes et s'apprêtant à les sacrifier, fournit donc une indication décisive sur le culte auquel ce temple était consacré. Si la grande déesse de Cypre n'y était pas adorée seule, comme on l'a cru d'abord, si elle y avait pour synthrones Hercule et Apollon, elle était du moins l'une des divinités que l'on y honorait, celle peut-être qui y tenait le premier rang.

Mais n'y a-t-il pas un rapprochement à établir entre la statue de prêtre tenant la colombe, que nous publions, et un autre précieux monument de la sculpture cypriote qui provient également des ruines d'Athienau? Je veux parler du colosse en pierre calcaire, haut de 3 mètres (7), que M. de Cesnola a découvert dans le téménos sacré, mais en dehors du temple. Ce colosse était entouré de vingt-deux statues de prêtres et de rois, de grandeur naturelle ou de proportion un peu inférieure à la nature. Il représente un personnage barbu, revêtu du même costume que ceux en qui nous avons reconnu des prêtres, avec la tête couverte d'une coiffure analogue comme forme au bonnet des prêtres de la période assyrienne, mais côtelée, se terminant au sommet par une petite tête de bœuf et ayant l'apparence d'être faite en métal plutôt qu'en étoffe. De la main droite ce

(1) Propert., IV, 5, 63 et suiv.; Ovid., *Fast.*, I, 452.

(2) Gori, *Mus. etrusc.*, pl. XCIII.

(3) J. de Witte, *Ét. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 236; Fr. Lenormant, *Catalogue Raifé*, nº 603; *La légende de Sémiramis*, p. 10.

(4) Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. XLVI, nº 2.

(5) Porphyr., *De abstin. carn.*, IV, 16.

(6) De là vient que dans les tombeaux grecs on trouve souvent des vases en forme de colombe ou de simples colombes en terre-cuite : J. de Witte, *Catalogue Durand*, nºs 1322, 1325 et 1712.

(7) *Revue archéologique*, 2e sér., t. XXII (1870-1871), pl. XXIII; Doell, *Sammlung Cesnola*, pl. I, nº 12; Cesnola, *Cyprus*, p. 132.

personnage tient par le pied une petite coupe ronde sans anses ; il porte en même temps une colombe posée sur son poing gauche. La tête n'a pas le même accent individuel et iconique que dans les statues de dimensions moins colossales ; tout en y conservant le type de race dont il avait l'habitude, l'artiste s'est visiblement préoccupé de donner aux traits un caractère idéal. Les proportions insolites données à la figure et dont approche seul l'Hercule découvert non loin de là (publié dans notre planche 26) montrent sûrement qu'il ne s'agit pas du portrait d'un simple mortel ; c'est l'image sacrée d'un dieu ou d'un héros, dominant de beaucoup toutes les statues de ses adorateurs groupées autour de lui. Mais parmi les dieux ou les héros de Cypre je n'en vois qu'un auquel convienne ce type de représentation presque semblable par le costume et par les attributs aux statues iconiques des simples prêtres. C'est Cinyras, l'ancêtre mythique et le prototype héroïque du sacerdoce de Paphos (1). Son image serait bien à sa place dans le téménos d'un temple dont le culte s'adresse à une triade où la déesse mère est Astarté-Aphrodite et le dieu fils Rescheph-Apollon ; car Pindare (2) dit de lui :

. . . . . . τὸν ὁ χρυσοχαίτας προφρόνως ἐφίλασ' Ἀπόλλων,
Ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας. . . . .

Et le scholiaste du lyrique thébain, de même qu'Hésychius, en fait un fils d'Apollon.

Quoi qu'il en soit de cette dernière conjecture, que nous ne proposons qu'en passant et avec une grande réserve, au sujet d'un colosse qui sort de la série des autres figures, les statues du temple d'Athienau, telles que nous venons de les étudier dans ce travail, sont certainement des images iconiques de prêtres, dont la suite a été continuée sans interruption pendant une longue durée de temps à travers les vicissitudes successives de l'art cypriote. Envisagées à ce point de vue, elles prennent une très-réelle importance dans l'histoire de la sculpture antique. Avec la belle tête d'athlète en marbre rapportée d'Athènes par M. O. Rayet et publiée par son savant possesseur (3), avec celle qui appartient à M. Rampin, qui était exposée au Palais du Trocadéro, et qui paraîtra dans la prochaine livraison du Recueil de monuments édité par l'Association pour l'encouragement des études grecques, ce sont les seuls morceaux qui représentent jusqu'à présent

(1) Sur Cinyras et les Cinyrades, voy. Engel, *Kypros*, t. I, p. 169 ; p. 203 et s. ; p. 478 ; t. II, p. 94-136.

(2) *Pyth.*, II, 16 ; cf. Schol. *a. h. l.*

(3) *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques*, 1877, pl. I.

les statues-portraits, que les écoles grecques de l'ancien style avaient déjà exécutées en grand nombre avant l'âge où la plastique prit son suprême essor d'imitation libre et vivante de la nature.

E. DE CHANOT.

Rien n'est plus difficile que d'arriver à des renseignements exacts et certains sur la provenance des terres-cuites qui sont envoyées de Grèce en Occident et ne sortent de ce pays que subrepticement, grâce à l'absurde loi qui régit et prétend prohiber le commerce des antiquités dans le royaume hellénique. Ainsi, quand la belle figure d'Aphrodite, publiée dans la planche 27 de cette année, est parvenue à Paris, elle était donnée comme trouvée à Corinthe, et c'est sous ce titre que nous l'avons présentée au public. Mais l'indication était fausse. Il paraît aujourd'hui certain que le lieu de la trouvaille a été Pagæ de Mégaride, et ceci nous paraît beaucoup mieux s'accorder avec la fabrique de la statuette, avec l'analogie qu'il nous était impossible de ne pas signaler entre elle et d'autres terres-cuites provenant formellement de Mégare.

De même, des constatations plus précises au sujet de l'origine du joli groupe de terre-cuite dorée de la collection de M. Camille Lécuyer, qui a été publié dans notre pl. 4 et exposé au Palais du Trocadéro, ont permis de s'assurer de ce fait qu'il n'était pas de provenance béotienne, comme on l'avait annoncé d'abord, quand il était arrivé à Paris. En réalité, il vient d'Asie-Mineure et appartient à la classe des terres-cuites dites d'Éphèse, ce qui concorde beaucoup mieux qu'une origine béotienne avec son style et avec la présence de la dorure, caractéristique de toutes les figurines de la même classe. Il faut donc renoncer à y voir le sujet emprunté aux traditions locales de la Béotie, que M. S. Trivier avait cru y reconnaître. On n'a pas à y chercher autre chose que le *symplegma* d'Hercule et d'Omphale, sujet qui est particulièrement à sa place dans un monument de l'Asie-Mineure.

Notons, du reste, que M. O. Rayet, si particulièrement au courant de toutes les découvertes d'antiquités des pays helléniques, conteste l'exactitude de la désignation de *terres-cuites d'Éphèse*. Il a de fortes raisons de penser que tous les monuments authentiques de cette espèce, qui sont arrivés depuis deux ans en Occident, sortent d'une même trouvaille, faite à Smyrne, auprès des bords du Mélès.

Je dis *tous les monuments authentiques*, car en ce moment la terre-cuite dite

d'Éphèse est l'objet d'une exploitation fort étendue de la part des faussaires (1). Ces figurines, datant des temps romains, d'un travail assez mou, sont bien plus faciles à contrefaire que les terres-cuites de Tanagra, dont la finesse, l'élégance et la grâce inimitable déjouent toutes les tentatives de les reproduire avec quelque chance de succès. Aussi la fabrication en est-elle désormais active, soit à Athènes, soit à Smyrne. Parmi les échantillons que divers amateurs en ont envoyés à l'Exposition historique, nous avons remarqué un certain nombre de falsifications incontestables et beaucoup de pièces douteuses. Dans ceux qui arrivent journellement de l'Orient au commerce, nous avons même eu l'occasion de voir des réductions de Thorwaldsen et de Vogelberg dont on avait fait des *terres-cuites d'Éphèse* en leur donnant l'apparence extérieure de la vétusté et en y appliquant habilement des traces de dorure effacée. Il importe de signaler ces fraudes à l'attention des amateurs et des archéologues, afin de les mettre en défiance et de les empêcher de tomber dans le piége. Excellentes dans les premiers envois, les terres-cuites dites d'Éphèse ne doivent plus être achetées qu'à bon escient et après un examen très-soigneux.

F. L.

(1) Voy. ce que j'en ai dit dans la *Revue archéologique* de septembre 1878, p. 137; et dans la *Contemporary review* de novembre 1878, p. 858.

ERRATA.

Page 16, ligne 30, *au lieu de* « à l'une des faces antérieures », *lisez* « à l'une des faces latérales ».

Page 174, ligne 3, — ΑΙΣΧΑΛΑΠΠΟΙ (*sic*) — ΑΙΣΧΛΑΠΠΟΙ (*sic*).

L'Éditeur-Gérant : A. Lévy.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN FRÈRES.

MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1878

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TERRES-CUITES.

IVOIRES.

BIJOUX.

PIERRES GRAVÉES.

MOSAIQUES.

PEINTURES.

PEINTURES DE VASES.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1878

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TABLE DES VIGNETTES DE L'ANNÉE 1878

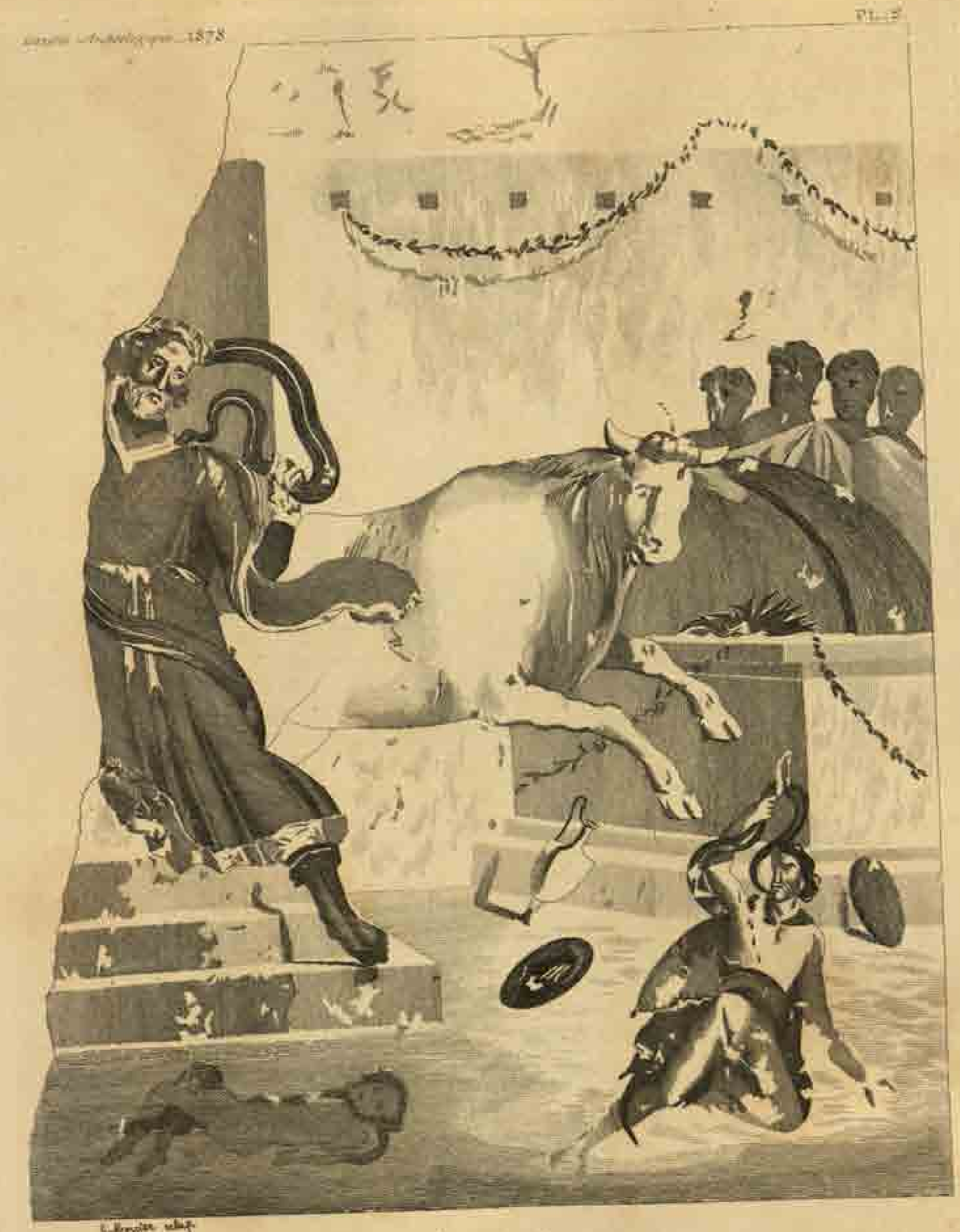
DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1878

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.



SARCOPHAGE D'ARLES



Gillemotier sculp.

Laocoon

Peinture de Pompei



STÈLE FUNÉRAIRE DU MUSÉE DE SAINTE IRÈNE

à Constantinople.

A. LÉVY, Éditeur

Phototypie Lemercier & Cie Paris



HERCULE
et une des Thespiades.

A. LÉVY Éditeur
Imp. Lemercier & Cie Paris



AVTEL ANTIQVE

À LA CATHÉDRALE DE SIENNE





SILÈNE CRIOPHORE

A. LÉVY Éditeur

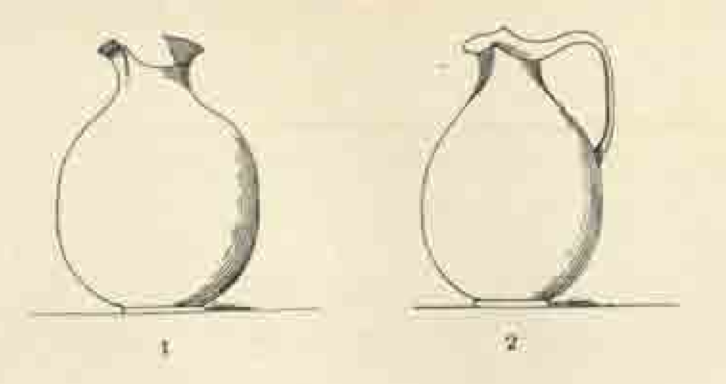
Phot. Lemercier et Cie Paris.



1



2



1 2

VASES ATHÉNIENS

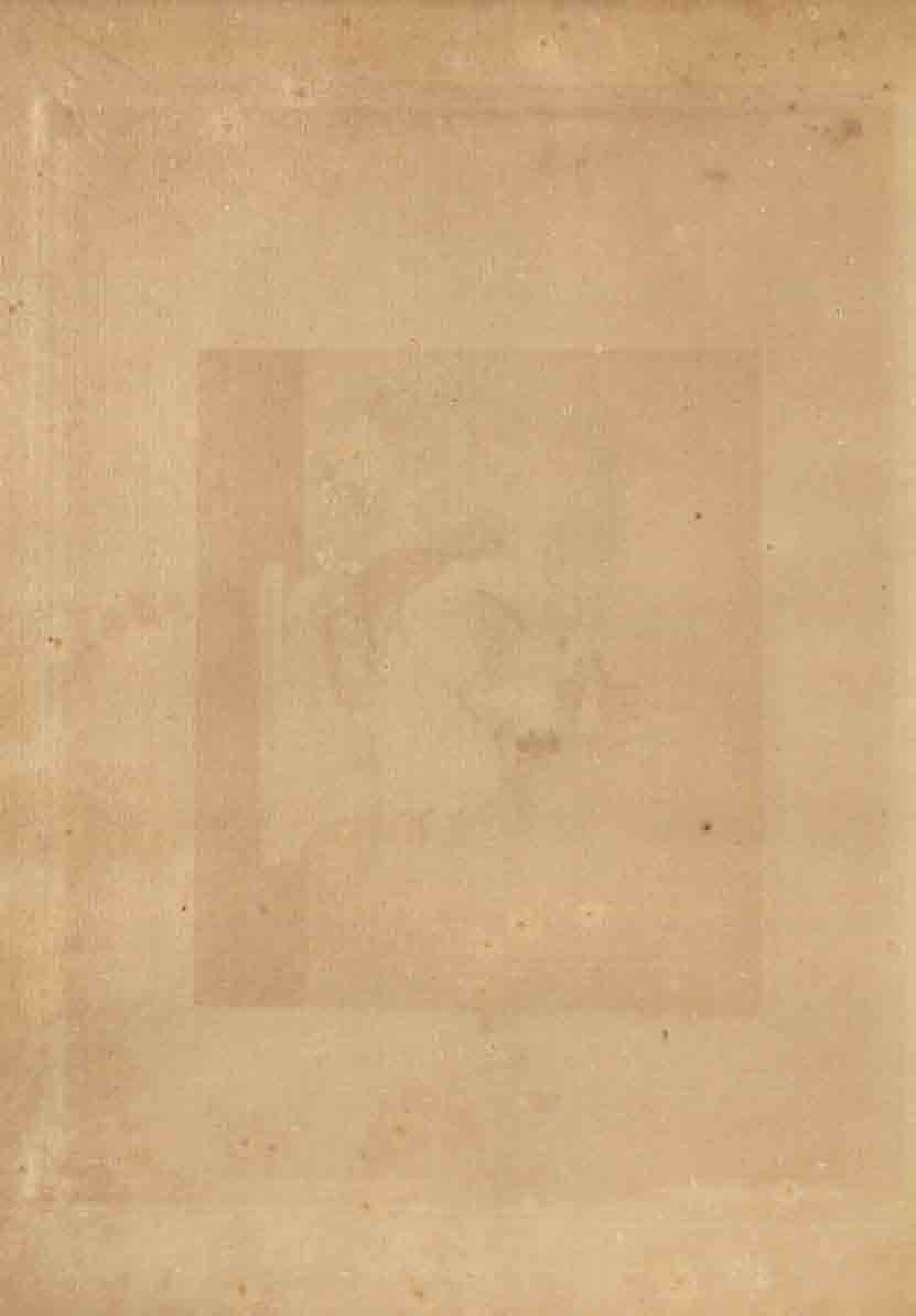
de la collection Eug. Piot

Imp. Lemercier & Cie Paris



TÊTE DE LIBYEN

BRONZE TROUVÉ A CYRÈNE





Phototypie du Moniteur. 15, quai Voltaire, Paris

TERRE-CUITE DE TANAGRA.



Phototypie ... 11, quai Voltaire, Paris

TERRE-CUITE DE TANAGRA.



VENVS ET ADONIS

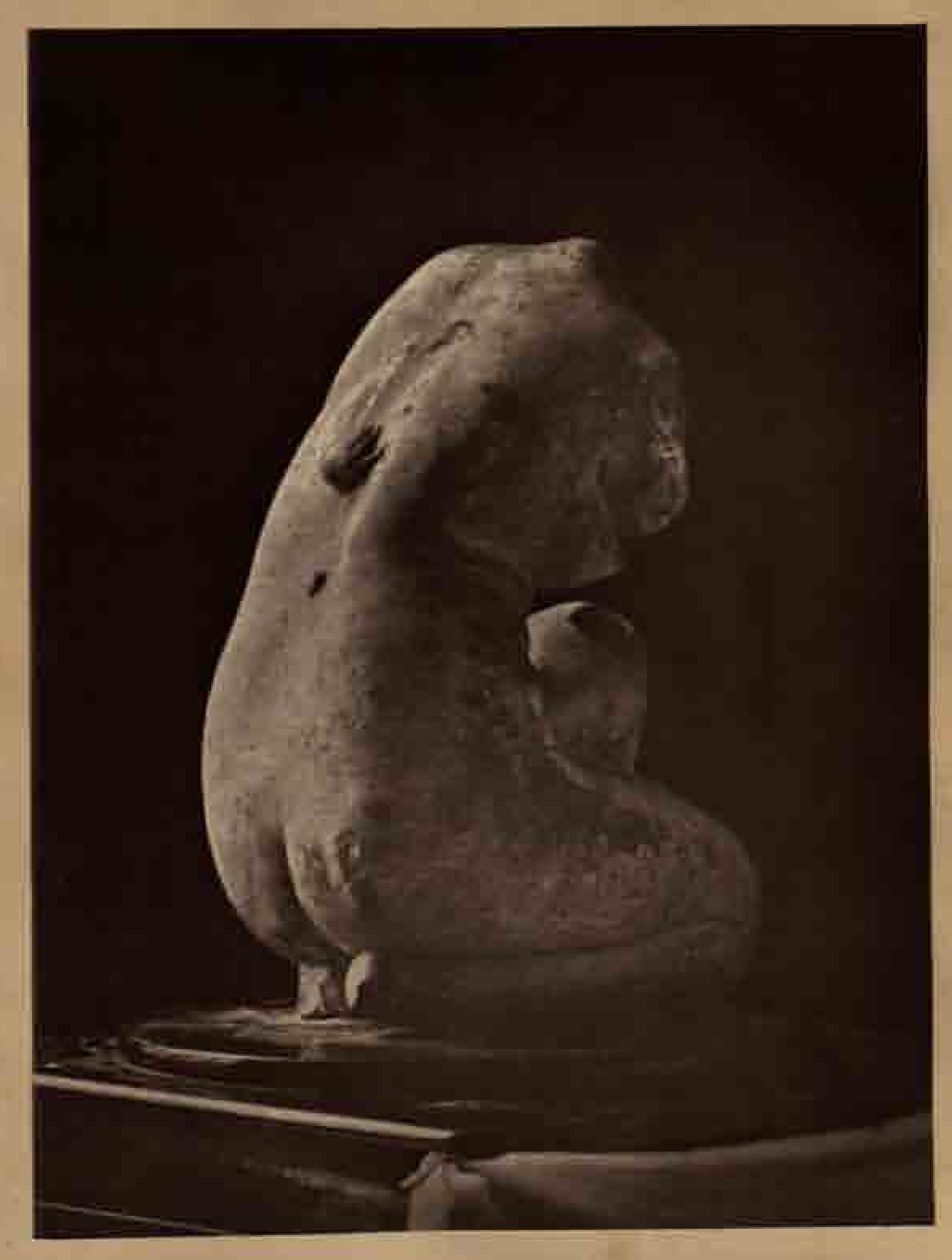


Moule d'Antéfixe

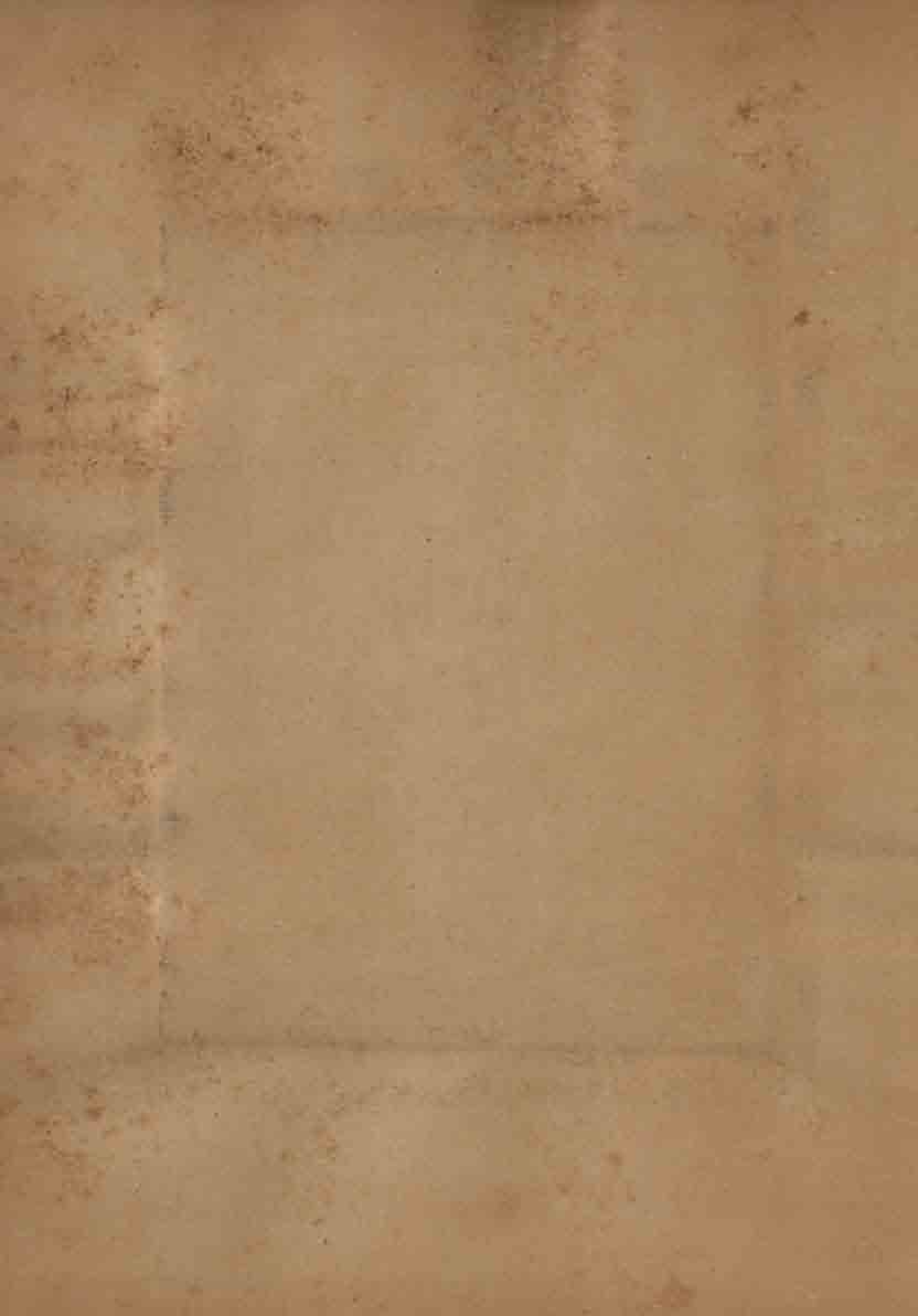


VÉNUS ACCROUPIE DE VIENNE.

A. LÉVY Éditeur Phototypie Lemercier & Cie Paris



VENUS ACCROUPIE DE VIENNE.





Phototypie du Moniteur 13, quai Voltaire, Paris.

Fragment de Sarcophage Chrétien

à Avignon



Phototypie du Mauvoir 15, quai Voltaire, Paris.

FRAGMENT DE SCVLPTVRE GALLO-ROMAINE

DECOVVERT PRÈS DE BEAVNE.



MIROIR ETRVSQVE



MANCHE DV MIROIR PRÉCÉDENT



PYXIS DE BRONZE INCRUSTÉ

TROUVÉ À VAISON



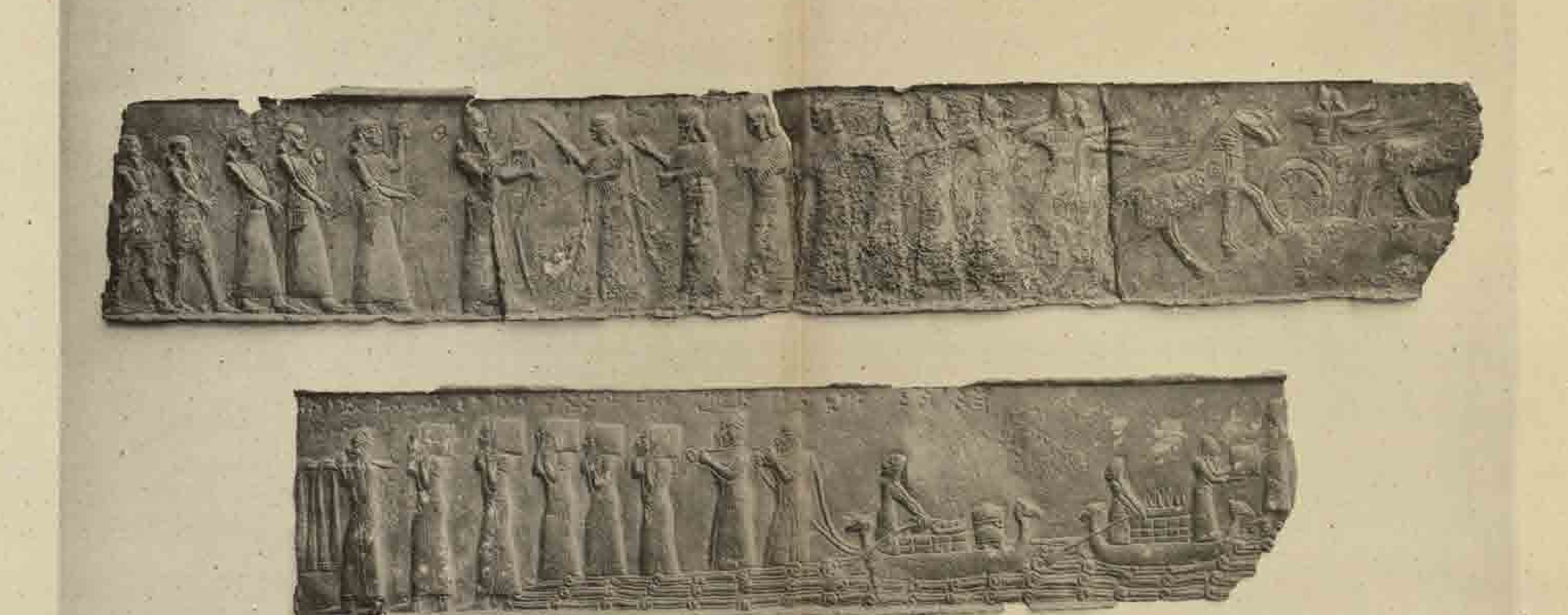
Phototypie du Moniteur 13, quai Voltaire, Paris.

GROUPE D'ENFANTS

AUTREFOIS CONSERVÉ À VIENNE.



HÉROS CASQUÉ
TERRE CUITE DE TANAGRA



Phototypie de Mauduit

16, quai Voltaire, Paris

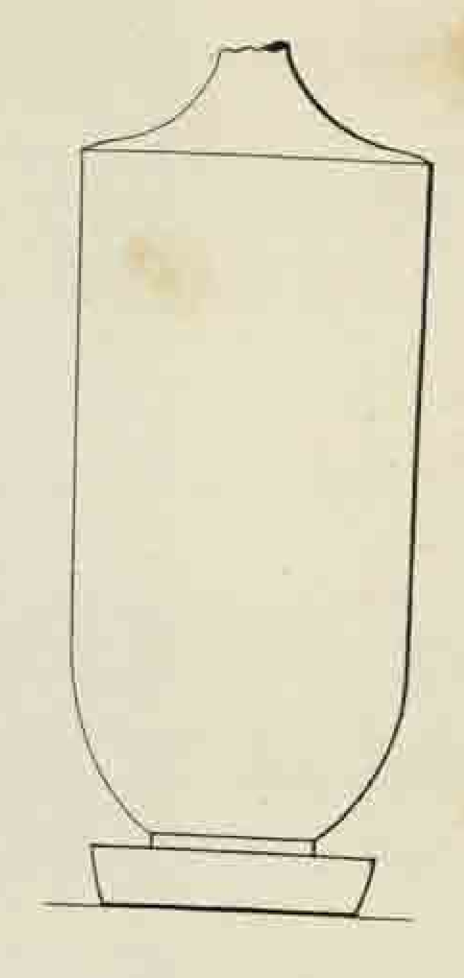
BAS-RELIEFS DE BRONZE ASSYRIENS



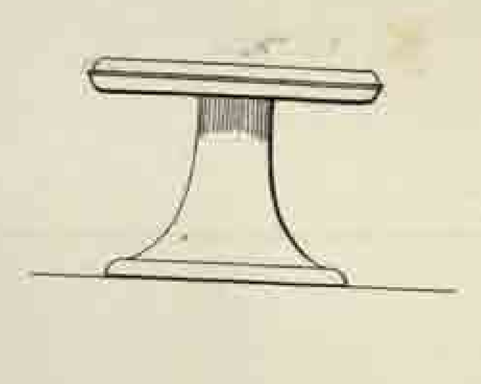
Phototypie du Moniteur 13, quai Voltaire, Paris

BAS-RELIEFS DE BRONZE ASSYRIENS.









VASES DE LA COLLECTION PARAVEY

A. LÉVY Éditeur

Imp. Lemercier & Cie Paris

Houssein del.



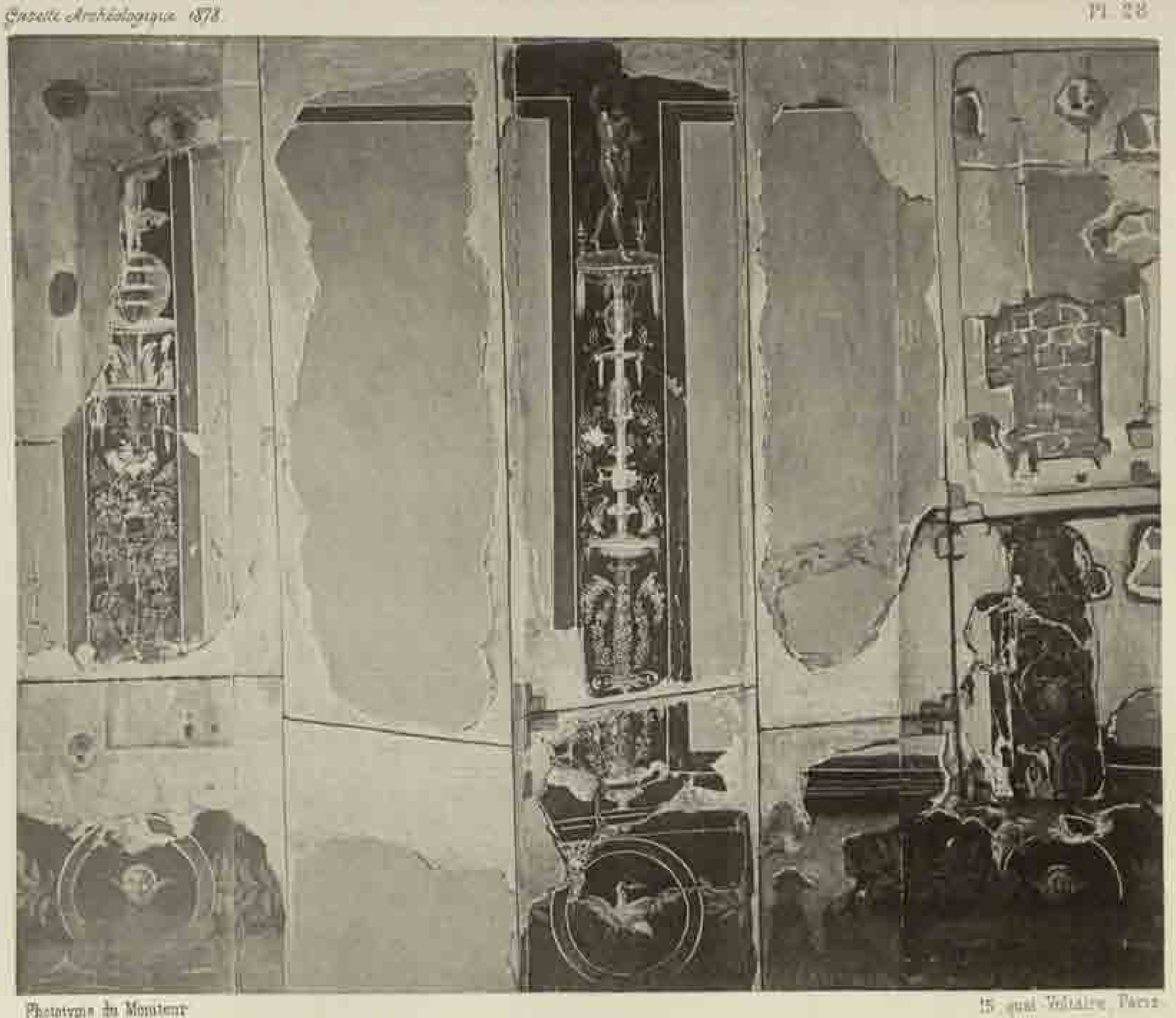
Statue d'Hercule
Découverte à Athienau





Phototypie du Moniteur 15, quai Voltaire, Paris

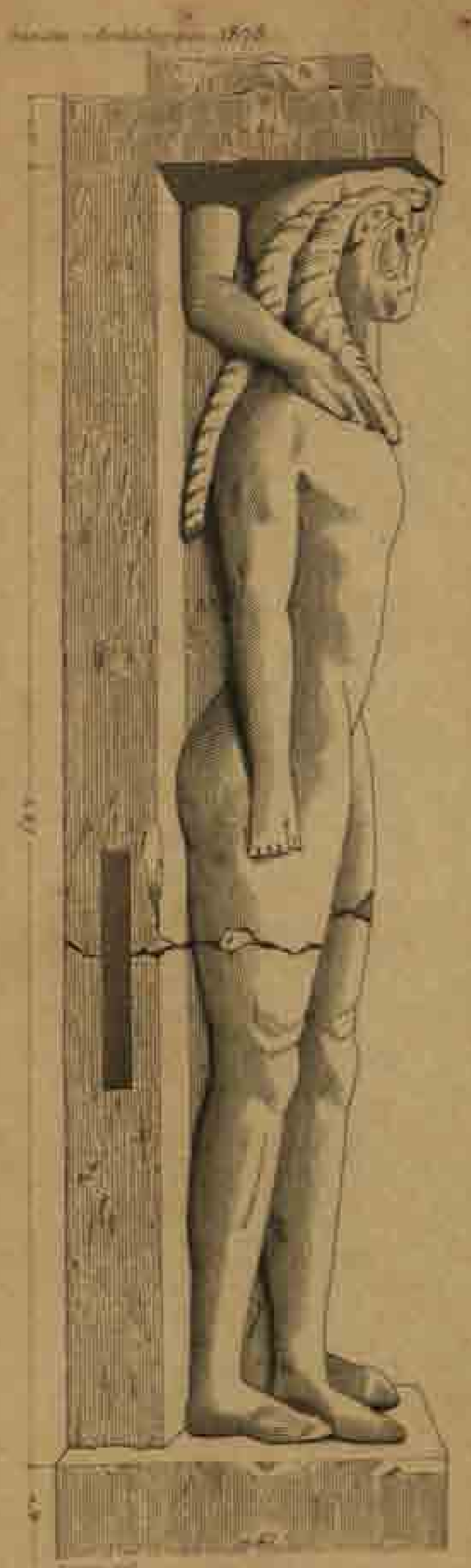
TERRES-CUITES DE LA COLLECTION LÉCUYER.

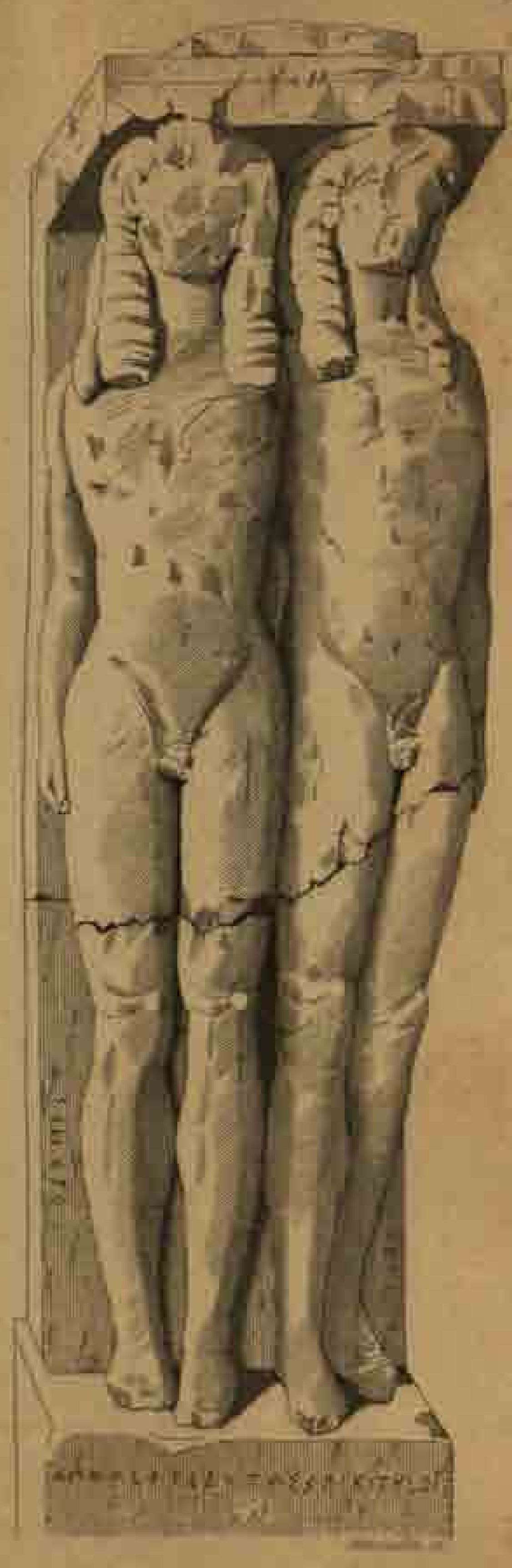


Phototypie du Moniteur 15, quai Voltaire, Paris

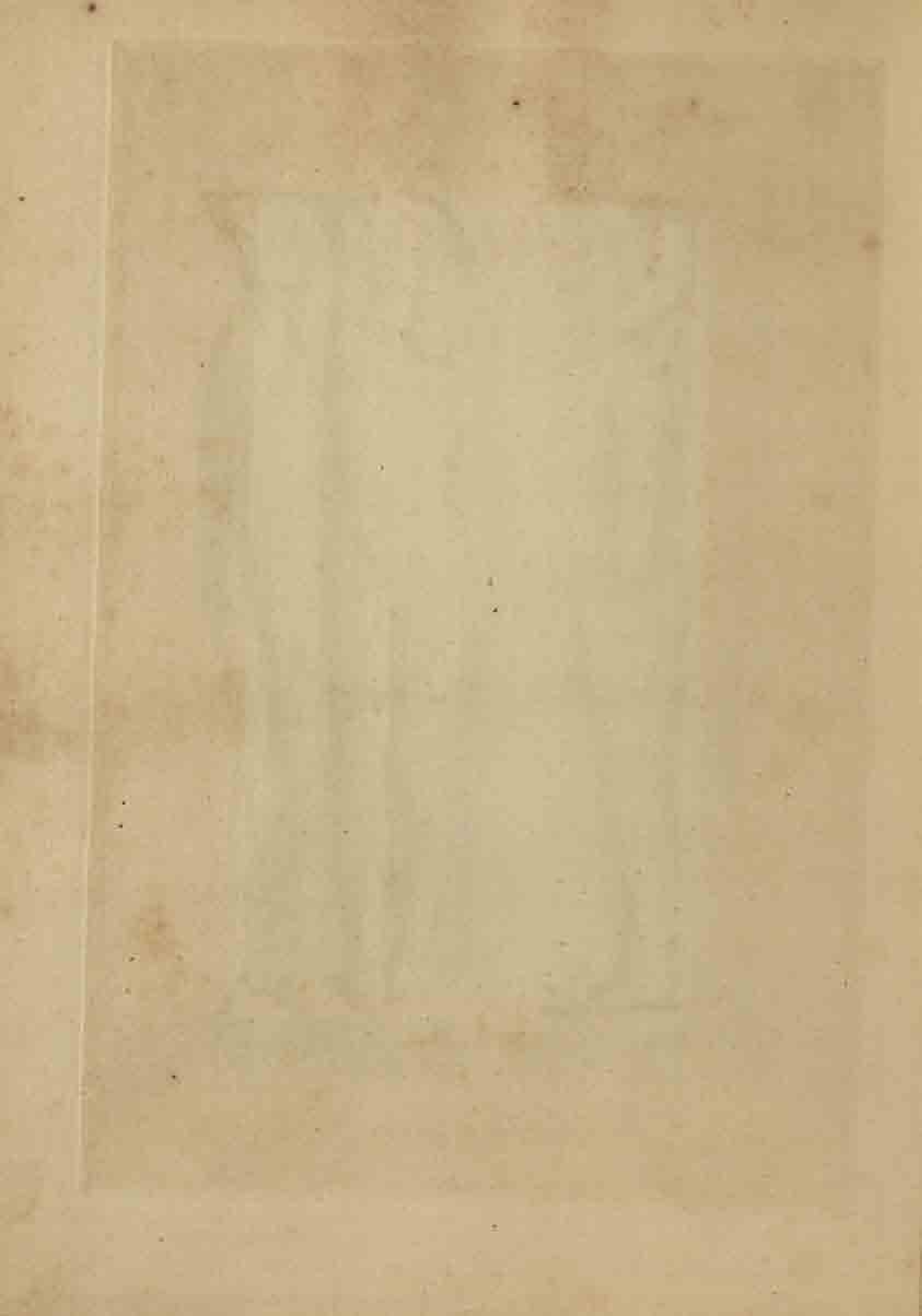
PEINTURES MURALES DE VIENNE







MONUMENT À TANAGRA



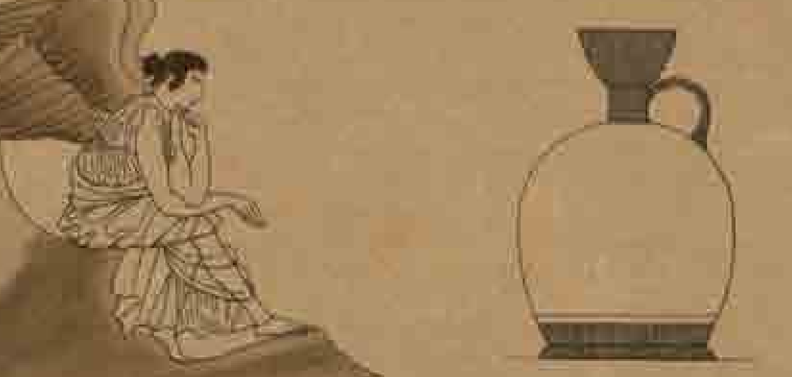


BUSTE DE BRONZE



Phototypie du Moniteur 13, quai Voltaire, Paris

TORSE DE FEMME
DU MUSÉE DE VIENNE





VASE ATHÉNIEN DE LA COLLECTION EUG. PIOT

Lith. Becquet, Paris. *A. Lévy Éditeur.*





SATYRE ASSIS
TERRE CUITE DE TANAGRA



Phototypie du Moniteur 15, quai Voltaire, Paris

STATUE ICONIQUE
DÉCOUVERTE À ATHIENAU.



Phototypie du Moniteur 13, quai Voltaire, Paris

STATUE ICONIQUE
DÉCOUVERTE À ATHIENAU.



